

U početku bijaše kvadrat

Kocijan, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:298999>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI

KATARINA KOCIJAN
U POČETKU BIJAŠE KVADRAT
diplomski rad

mentorica: prof. dr. art. Ksenija Turčić
komentor: prof. art. Siniša Reberski
Lektura: mag. ing. arch. Vid Šešelj

Zagreb, 2024.

1. UVOD	2
2. SADRŽAJ RADA	3
2.1 CRTEŽ:.....	3
2.1.1 LINIJA.....	4
2.2 ZAPISI:	7
2.3 MAKETE / MALA PLASTIKA:	9
2.4 SLIKA.....	12
2.4.1 IZGRADITI KUĆU – IZGRADITI SLIKU.....	12
2.4.2 NEKA OVAMO NE UĐE NITKO TKO NE ZNA GEOMETRIJE.....	16
3. RAZMATRANJE DJELA	21
3.1 KAKO PRIKAZATI PROSTOR?	24
3.1.1 IZOMETRIJA.....	24
3.1.2 RANA RENESANSA.....	25
4. ZAKLJUČAK.....	28
5. PREGLED RADOVA	29
6. POPIS RADOVA.....	44
7. LITERATURA.....	45

1. UVOD

U ciklusu radova „U početku bijaše kvadrat“ istražujem mogućnosti pojma i predodžbe kao motiva u likovnom izrazu, lišujući se suvišnoga. Geometrijsku formu kvadrata i pravokutnika koristim u apstrahiranim prikazima kuće koristeći osnovne likovne elemente: plohu, boju i liniju. Važnost pridodajem i procesu nastanka djela; nosioc, tehnika i medij nisu u potpunosti podređeni motivu, već se služim njihovim karakteristikama kako bi ostvarila neke od potencijala ili mogućnosti izvedbe. Usredotočivši se na omjere, tj. ograničenja koja zadaju format i materičnost – nastaje i ono unutar njega.

Ciklus se sastoji od 48 crteža, 12 glinenih maketa (*mala plastika*), 6 maketa kombinirane tehnike, jedne umjetničke knjižice te jedne slike. Raznolikost medija rezultat je znatizelje za istraživanjem novih, različitih načina i preklapanja koja mi omogućavaju da stvorim specifičan objekt pošavši s pozicije slikarice. U krajnjim fazama izvedbe (nekog) djela ili ostvarivanja nekog koncepta, pa tako i za ovaj, diplomski rad, ono „s čime“ radim postaje analogno onome „kako“ radim.

Diplomski rad posvetila sam usvršavanju crteža konkretnog motiva i (koliko je moguće) približavanju minimalnome i sažetome u kontekstu koncipiranja ideja, djela... Odlučila sam se tako za jedan motiv koji će sadržati u sebi sve što mi je potrebno da ostvarim ova nastojanja, ali i razvijam poetiku i narativ vlastitog umjetničkog i ljudskog iskustva.

Pronašavši svoj motiv – motiv (arhetipske) kućice – započela je igra.

Te kućice prikazuju iz-mišljene prostore i nelogične volumene. Ti prostori u nekim slučajevima ostvareni su crtežom geometrijskog lika, zatim stvarnim, materijalnim volumenom te crtežom tlocrta (s prividno točnom projekcijom vlastite sjene).

U ovoj igri, najčešće se igram arhitekta ili matematičara geometra - ja sam istovremeno i učenik i učitelj – pa tako postavljam pravila i ciljeve, pitanja i jednadžbe koje valja riješiti kako bi u konačnici ostvarila analogiju između „kako“ i „zašto“ - između crtanja i građenja (kuće).

2. SADRŽAJ RADA

Svaki od elemenata ciklusa bavi se jednim aspektom slikarstva ili jedne slike: lik, volumen i prostor preuzeli su glavnu ulogu, svaki u svojem mediju; geometrijski lik je izražen u mediju crteža (ugljen na papiru), volumen je izražen kroz male plastike (glina), a prostor kroz makete (kombinirana tehnika na drvu; ugljen, akvarel drvene bojice, tinta, pastel, grafit, metalni čavlići i kineski papir za pisanje).

Osim toga, u likovnom dnevniku / umjetničkoj knjižici pratimo čitavu koncepciju koja je prethodila i pratila razvoj ciklusa. Njezina svrha nije tu da bude skica za „nešto veće“, već je ravnopravna s ostalim elementima ciklusa. Pomoću moguće je uočiti trajanje i razvoj istraživanja – ona je tu kao nastavak, a ne dodatak cjelini. Knjiga podrazumijeva „vrijeme čitanja“. Ona nije saglediva jednim pogledom, u jednom trenutku, kao što to jesu ostali elementi ciklusa.

Naposljetku susrećemo se sa slikom. Slika je ujedno prikaz motiva i tematizira svoje stanje kao objekta u prostoru. Na njoj se nalazi jedan pravokutnik, kojeg čitamo kao „vrata“ ili geometrijski oblik koji čini kompoziciju. Ona je tu, prije svega, velika i pravokutna, prisutna u doživljaju; svjedoči o kvadratu, o geometriji i jednostavnosti. Ona živi zbiljski, ona je slika-kao-kuća.

2.1 CRTEŽ:

Prije nego nacrtamo prvu liniju – prve četiri već su tu.

Serijski crteži sastoje se od četrdeset i osam listova A4 formata na kojima su prikazani volumeni nekog iz-mišljenog prostora. Jednu zasebnu kuću, odnosno zamišljeni volumen, prikazujem u varijacijama od dva do četiri crteža. Svaki od tih crteža prikazuje jednu stranu kuće ili jednu njezinu mogućnost prikazivanja. One prije svega poštuju odnose pozitivnog i negativnog (punog i praznog) prostora unutar zadanog formata kako bi tvorile harmoničnu cjelinu - jednako kao što kažemo: ono što glazbu čini harmoničnom i lijepom nisu tonovi, note same po sebi, već njihov slijed, trajanje i tišina između njih. Svaki prikaz kuće/volumena podređujem njezinim logičkim odrednicama te u svakom idućem prikazu (neke druge strane volumena ili neke druge mogućnosti prikaza tog istog volumena) nastojim odstupiti od pravila koje nameću ortogonalna projekcija i linearna perspektiva: „*Primjenjujući ista načela, na isti bi se način mogli proučiti i odnosi oblika i prostora u slikarstvu, onoliko koliko ta umjetnost nastoji dočarati puninu trodimenzionalnih predmeta. Ali slikarstvo ne raspolaže tim prividno kompaktnim prostorom; ono ga hini; napokon, nije li tu svršetak sasvim osebujne evolucije; jer slikarstvo može pokazati samo profil predmeta umjesto njega sama. Možda nema ničega značajnijega od varijacija slikanoga prostora, (...)*“¹

¹ - Focillon, Henri, Život Oblika (Zagreb, Biblioteka Ariel, 1995.)

Zašto kažem iz-mišljeni? – Upravo zato da naglasim riječ „mišljeni“. Kuće koje crtam nisu nastale crtanjem po promatranju ili crtanjem iz sjećanja, već iz razmišljanja o pojmu i znaku kuće... Izvode se varijacije čije zakonitosti određuju one same u svojim međusobnim odnosima. Iz jedne nastaju sve ostale. Ta jedna, ili prva kuća, naš je (suvremeni) općepriznati znak za kuću:

Kvadrat x (pravokutnik + 2 x kvadrat) + trokut = kuća

Ta kuća, u pokušaju da postane drugačija ili da se sagleda sa neke druge strane (svoga volumena) proizvodi sve ostale crteže.

Pitamo se: koliko postoji načina prikaza kuće koju je i dalje moguće što reduciranije prikazati? Svakako, pravokutnik u pravokutniku s trokutom na vrhu ostaje najvjerodostojniji reducirani prikaz kuće. Varijacije koje nastaju u pokušaju da otkrijemo još jednostavniji ili drugačiji prikaz ili pak onaj kojeg se još nitko do sada nije sjetio mogu jedino još snažnije učvrstiti činjenicu znaka o kojem govorimo - pravokutnik s trokutom na gornjoj stranici kao najvjerodostojniji znak za kuću.

2.1.1 LINIJA

*"The most limited thing is the line, which is an affair of measure alone. Whatever way the line behaves, it is always a matter of longer or shorter stretches, of angles more acute or more obtuse, of larger or smaller arcs, of distances between foci. Always and everywhere something measurable! Measure is the earmark of this element, and if the measurability becomes dubious, then one has not been dealing with the line in an absolutely pure manner."*²

Linijski crtež prije svega je određen debljinom štapića ugljena. Svaka od kuća nacrtana je strogim, ravnim potezima te jasno definiranim plohamama. Omjer pozitiva i negativa (punog i praznog) na papiru je ono što čini svaki crtež čistim, pitkim i svježim, kažemo – harmoničnim, skladnim. Forma motiva jednako je važna kao i izvedba crteža. Iz iskustva u kaligrafiji, povlačim paralelu između ravnih prostoručnih linijskih crteža i lijepog pisanja.

Tko je kaligraf? – Onaj koji lijepo piše.

Učiti kaligrafiju, osim što sa sobom donosi znanje o lijepom pisanju (*kalos*, -a, -on – lijep, lijepa, lijepo, *grapho* – pisati, crtati), ako pomnije promotrimo uči nas i odnosu prema radu – koliko radu kao imenici, toliko i radu kao glagolu.

Prije vježbanja pisanja bilo koje vrste pisma, nužno je da ispišemo stotine, pa čak i tisuće paralelnih linija u redovima duž čitave stranice. Čak i najljepše napisana slova ne mogu biti

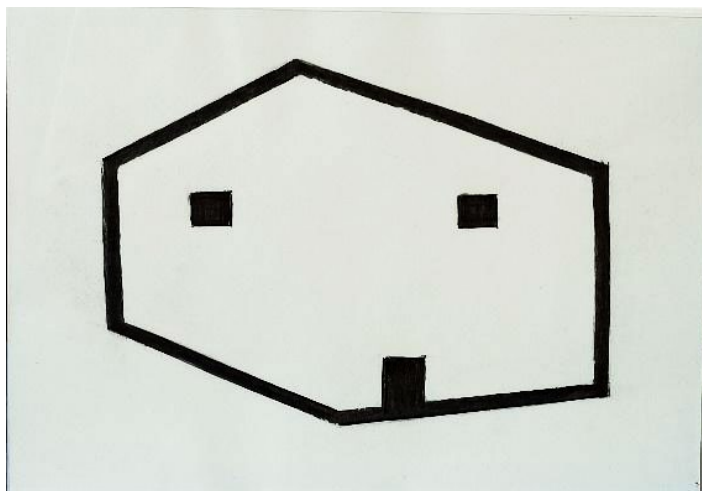
²Klee, Paul, *Philosophical Vision: From Nature to Art*, edited by John Sallis, McMullen Museum of Art, Boston College, 2012.

smatrana lijepim ako nemaju pravilno uspostavljene razmake među sobom i unutar sebe. Ovime se učimo uspostaviti osjećaj za kompoziciju – puno i prazno (pozitiv i negativ) u odnosu na datost margina lista papira koji je pred nama. U kaligrafiji je, osim toga, vidljiva i svaka greška, a svaki pokušaj popravljanja dovest će nas jedino do vizualne nečistoće (rukopisa i papira na kojemu radimo). Ne možemo pisati pogrbljeni ili nepravilno držeći pisaljku. Učimo o odnosu prema djelu, odnosno listu papira na kojem vježbamo svoje pisanje: ne valja čuvati jedan list kao dokaz da nešto znamo izvesti. Sve što smo savladali u potpunosti trebamo moći ponoviti, trebamo moći odreći se i najljepše napisanog teksta, a najljepša je ona tipografija (nekog pisma) koja je nevidljiva.

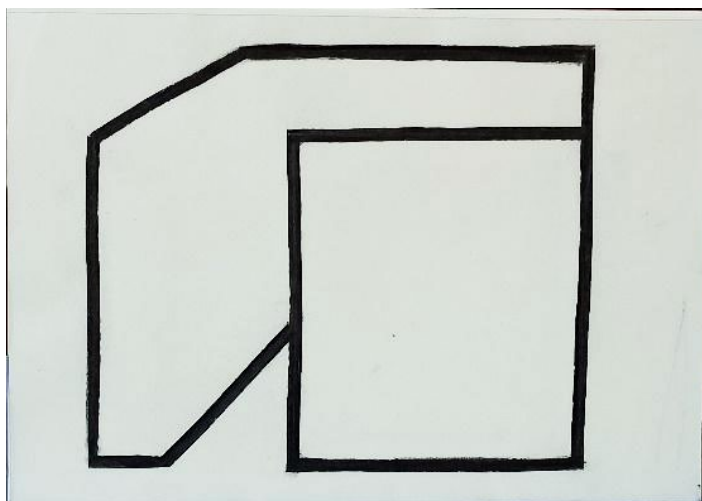
S time na umu i s tim iskustvom, više ili manje koristeći pismo unutar nekog pojedinog djela, pristupam stvaralaštvu. Težim vizualnoj čistoći, lakoći čitanja i jednostavnosti prikaza.

Svi crteži raspoređeni su u jednu koordinatnu mrežu (6 x 8) pa tako tvore dojam neke pravilnosti, mogli bismo reći – mreže, teksture. Riječ „tekstura“ izvodimo iz latinske riječi *textus*, što osim teksture (strukture) znači i „međusobno povezan skup riječi“. Ovo nam govori da svaki organizirani slijed (stvari, riječi, slova...), ukoliko predstavljen na takav način, možemo čitati. Ovi crteži dakle, osim što su prikazi nekog motiva, zbog svoje sličnosti sa načinom na koji pišemo slova, djeluju kao kakvo pismo, ili ideogrami – jedan simbol ili znak sveden je na jedan pojam, jednu ideju, prenoseći neko šire i apstraktno značenje koje se vrlo brzo i lako da isčitati ili iskomunicirati. Jednako kako, primjerice, funkcionira kinesko i druga ideogramska pisma – no u ovome slučaju ne prenosim jedan slijed znakova (koji se pravilno čita s jedne ili s druge strane), već se svi čitaju istovremeno, prateći narativni slijed na sve četiri strane (lijevo, desno, gore i dolje). Način na koji ćemo čitati slijedove ili povezivati informacije među pojedinim crtežima prepušten je promatraču.

Osim toga, valja istaknuti i učinak međudjelovanja koji sam zamijetila kada sam postavila sve crteže jedne pored drugih. Zbog ujednačujuće prisutnosti koordinatne mreže te prepoznavanjem pojedinih dosljednosti od crteža do crteža mogli bismo reći da je pred nama jedan gotovo filmski prizor: crno-bijeli kadrovi poredani su po slijedu događaja, razvoja jednog protagonista-motiva.



Fotografija 1: Jedan rad iz serije crteža "Volumen i njegova sjena"



Fotografija 2: Jedan rad iz serije crteža "Volumen i njegova sjena"

2.2 ZAPISI:

Svoje istraživanje započela sam u likovnom dnevniku ili umjetničkoj knjižici prije ijednog crteža, makete ili slike. U njoj stoje sve misli, opaske, zaključci, koncepti, pitanja i odgovori te pojedini crteži kojima je, zbog svoje prirode, naprosto suđeno da budu zarobljeni među koricama knjige, nacrtani sićušno. Tokom rada na ciklusu zaključujem: vrlo je bitno za dobrobit mojih kućica da se one mogu svesti na misao.

Iako sada pred nama stoje artefakti mojeg istraživanja, kao kakvi dokazi da sam nešto izučavala i propitkivala, primjećujem: da zamislimo kuću kao pojam nije nam zapravo potreban niti jedan njezin (vjerodostojan) crtež ili maketa.

No, zašto je to tako?

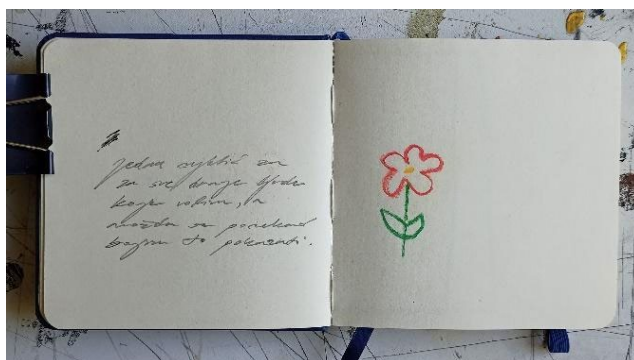
Primjećujem da ono što pokušavam postići (prikaz prostora ili volumena) nikada nije vjerodostojno stvarnom doživljaju nekog prostora. Uviđam da iz koje god pozicije da krenem (baveći se onim likovnim, vizualnim) gotovo je svejedno što ću nacrtati. To što crtam kućice, ne znači da sam jedina koja govori nešto o prostoru. Govoriti o prostoru mogu i na način da crtam portrete, figure, pejzaže... ili pak da izrađujem brodove, police ili stolice: u svakome slučaju bavit ću se prostorom – gdje god da se okrenemo, bilo to likovna umjetnost ili pak dizajn, arhitektura, matematika-geometrija... bavimo se poimanjem prostora oko sebe. Pojedina zanimanja ga prikazuju, a pojedina grade ili istražuju.

Osim ove, mogli bismo reći, filozofske karakteristike knjige, ona u sebi sadrži jednu bitnu, praktičnu misao: kao i svaki kaligraf, njegovim odnos sa izradom umjetničkih knjiga / dnevnika. Pisanje dnevnika ili crtanje u umjetničku knjigu razlikuje se od crtanja na više odvojenih komada papira utoliko što knjigu ne možemo sagledati odjednom, ne možemo vidjeti sve stranice knjige istovremeno. Dakle, osim što na svakoj stranici izvodimo pojedinačne kompozicije u odnosu na margine te jedne stranice, pazimo i na vremensku komponentu, odnosno vremensku kompoziciju. Mogli bismo stoga zaključiti da je umjetnička knjiga, u svijetu likovnih (vizualnih) djela, nešto poput glazbe koja se ne čuje ili filma koji se ne projicira: *"Knjiga je (njeno tijelo – volumen – a ne samo njen sadržaj) stvorena po mjeri, nadahnućem koje je „s onoga svijeta“. Takvu knjigu – zrelu i u svemu dovršenu – naslijedio je Gutenberg. U biću knjige, bila ona rukopisna ili tiskana, trajno pulsira nevidljivi krvotok proporcija. Tu pulsaciju prepoznajemo urođenim osjećajem za lijepo ili skladno."*³

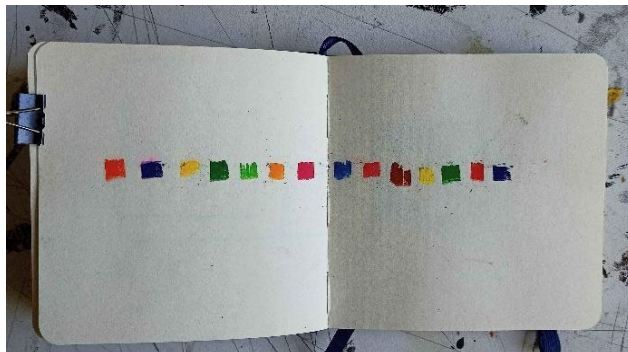
Ono što smatram bitnim jest odnos sa stvaralaštvom kojeg donosi jedna jednostavna džepna knjižica. Odnos s knjigom drugačiji je od odnosa sa slikom, crtežom ili skulpturom - djela koja su saglediva jednim pogledom. Ta djela stanuju u nekom prostoru, tj. kući koju zovemo „atelje“ pa ih zatim posjećujemo ne bi li se „družili“ s njima. Knjigu možemo nositi sa sobom gdje god se uputili. Vrijeme pisanja ili crtanja može biti bilo kada i bilo gdje. Promatrač / čitatelj umjetničke knjige ili dnevnika susreće se sa djelom kojega mora opipati

³Paro, Frane, Nevidljiva tipografija (Katedra Čakavskog sabora Roč, 2012.)

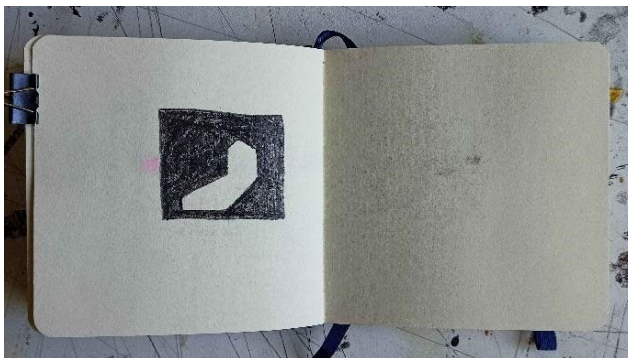
kako bi ga vidio. Taj taktilni aspekt nešto je što slike, crteži (itd.) nemaju na jednak način. Knjige su tajne sve dok se ne otvore. Dati nekome svoju knjigu ili dnevnik na čitanje intiman je čin. Budući da se bavim arhetipskim prikazom jednog općeg pojma, ova karakteristika intimnosti bitna je kako bi razjasnila ciklus, a govori: - ono što radim, ipak, potječe iz unutrašnjeg svijeta, iz mog iskustva življenja, iz osobnih i intimnih priča.



Fotografija 3: Jedna od stranica iz umjetničke knjižice



Fotografija 4: Jedna od stranica iz umjetničke knjižice



Fotografija 5: Jedna od stranica iz umjetničke knjižice

2.3 MAKETE / MALA PLASTIKA:

„Forma djela i njegova građa usko su povezani“⁴

Svi crteži prikazuju neki mogući volumen, no što bi se dogodilo kada bismo pokušali izvesti kuće iz crteža? Je li to onda obrnuti, nelogičan proces – pretvoriti crtež u volumen?

Mogli bismo ukratko reći: da, no u kontekstu ovog ciklusa učiniti takvo što čini se kao jedini logičan daljnji korak. Tijekom njihove izvedbe uočavam da mi svojstva materijala kojim rukujem nameću vlastita nastojanja: ponovno se odričem vjerodostojnosti prikaza i pravila koja nameću točke nedogleda i očišta; ponovno pratim ista „pravila igre“, no one se ostvaruju pred pogledom na posve drugačiji način. Istražujem potencijale koje sadrži trodimenzionalno-plastični objekt, a koje prikaz na dvodimenzionalnoj plohi ne može postići.

Razlikujemo glinene makete (malu plastiku) i makete kombiniranih tehnika.

GLINENE MAKETE

Glina, za razliku od ostalih materijala i tehnika u ciklusu nije određena sama sobom, odnosno – ona sama po sebi nema zadanu formu (format, dimenziju). Glina poprima onakav oblik kakav joj damo bilo da se radi o organskoj ili geometrijskoj formi. Ona nema predodređenu veličinu ili dimenziju, format – od nje možemo načiniti kuću od 3 kubna metra ili kuću od 3 kubna centimetra. U svojoj je suštini posve promjenjiva, svoju bit temelji ne u odnosu na to kakva jest, već u odnosu na to kakvom može postati. Rekli bismo: glina se ponaša sličnije vodi nego li drugom krutom materijalu. Jedna je od najstarijih i najjednostavnijih podloga oblikovanju.

Njome izvodim stvarne volumene svojih kućica. Sve te kućice, kućice-volumeni, nepravilnih su geometrijskih oblika. Iako malene i punog volumena, čitamo ih kao minijature nečega što bi trebalo biti znatno veće te, s obzirom na to da imaju vrata, tj. ulaz - sa šupljinom koju nazivamo prostorom.

MAKETE KOMBINIRANIH TEHNIKA

Makete kombiniranih tehnika preuzimaju uloge koje glina nema: one koriste gotove materijale koji su unaprijed ograničeni. Prikazano je sve osim tog punog volumena – projekcija (naizgled točne) sjene, tlocrt, prostor koji ih okružuje (okoliš, okolina)... Volumen je samo sugeriran. On se nalazi između tlocrta (crteža), „nosivih stupova“ na spojevima „zidova“ (metalni čavlići) i „krova“ (papira). Mjesto na kojem se taj volumen nalazi ograničen je formatom drvene ploče koja je istovremeno i nosioc i dio djela.

Makete na drvenim pločama, odnosno kućice, sugeriraju puninu, ali jesu praznina. Ove kućice, za razliku od ostalih, istovremeno postoje i ne postoje. Da bismo ju prepoznali kao kuću, oslanjamo se na tlocrte. Ako je tlocrt nekog zdanja znak za postojanje volumena, tj.

⁴ Judd, Donald, *Specific Objects* (Judd Foundation, 1964.)

pismo kojim čitamo volumen (kuće) kojeg je nemoguće sagledati u jednom pogledu, već kretanjem kroz njega ili oko njega, što ono znači sada kada bismo se njime poslužili kao svojim likovnim izražajnim sredstvom?

Tlocrt kategoriziramo kao crtež, bilo da se radi o prostoručnoj ili tehničkoj (digitalnoj ili mehaničkoj) izvedbi. Crtež tlocrta bilo kojeg prostora uvijek će biti jednako pročitano: gdje su zidovi, gdje vrata, gdje prozori, a gdje stepenice.

Iz navedenog nam je zanimljivo sljedeće: tlocrt, ma koliko on bio malen ili velik, uvijek je tek znak za nešto veće. Ako promijenimo veličinu crteža, tj mjerilo u kojemu je prikazan neki tlocrt, nismo promijenili njegovu značenjsku vrijednost. Otprilike zamišljamo veličinu arhitektonskog zdanja kojeg crtež (tlocrt) prikazuje na temelju omjera među segmentima crteža. Ove karakteristike nisu česte slikarstvu i kiparstvu. Najčešće, nema potrebe da zamišljamo da neki naslikani predimenzionirani portret treba predstavljati nešto što je zapravo manje – to je samo velika glava. Takva je s razlogom i samostalan je predmet koji upućuje ili ne upućuje na drugi, ili ga značenjski transformira. Nadalje, na razini materičnosti nekog nosioca (ili bilo kojeg predmeta), njegova prostorna činjenica određena je svojom formom, dimenzijom. Razlikujemo: jedna betonska cigla nije isto što i betonski zid.

Ove makete igraju karakterističnu igru suvremene umjetnosti koja se otprilike zove „pogodi tko sam“. One nisu niti skulptura, niti arhitektura, niti slike, niti crteži... one žive negdje između svih tih svjetova

Kada govorimo o maketama, želim spomenuti i djela danskog umjetnika Pera Kirkebyja. Kirkeby je prvenstveno slikar, a za svoga života izgradio je više građevina nego pojedini arhitekti. Za njih govori da su „građevine bez svrhe“. U svojem radu ostvaruje građevine u kojima se poigrava referencama na blisku i daleku topologiju. Svojedobno sam imala prilike posjetiti *Musem Insel Hombroich* u *Neussu* gdje sam se prvi puta susrela s *walk-in* skulpturama slikara Kirkebyja i kipara Erwina Heericha. Od tada, na vrlo podsvjesnoj razini taj je događaj imao bitan utjecaj na moj rad. Kasnije, tijekom rada na diplomskom radu istražujući o umjetnicima nailazim na vrlo bitne opise njihovih radova:

“In his works he also shows the ability to achieve an extraordinary balance between abstraction and figuration, through the play of clean, simple forms composed of recognizable architectural elements and reaching for archetypes. The artist plays with the mind of an observer who recognizes the forms but feels that not all adds up.; The game between the obvious and elusive, real and fictional, architecture and archetype follows.”⁵

⁵ Mielnik, Anna, *Playing games with architecture – Per Kirkeby's fake buildings* (Technical Transactions Architecture 2015.)



Fotografija 6: Detalj, jedna od maketa iz serije "Mala arhitektura za male slikare"
(kombinirane tehnike na drvu)



Fotografije 7 i 8: Makete iz serije "Male kuće za male arhitekte"
(glina)

2.4 SLIKA

Kada bi bilo moguće naučiti, to jest savladati crtanje, slikanje – onda bi postojala samo jedna slika.

“Bezličnost – to je sličnost iz daljine: pojam. Stella kaže da u slikarstvu postoje dva pitanja: prvo, što je slikarstvo, i drugo, kako naslikati sliku.”⁶

Posljednji element ciklusa je slika. Ono što ju čini slikom je činjenica da je načinjena kao slika i naslikana (kao slika). Slike su prije svega – pravokutnici, kvadrati. Naravno, ne opovrgavamo ovime činjenicu da postoje trenutci kroz povijest slikarstva koji su sliku doveli do raspada njezine forme, onoga što nazivam „pravokutnik“ i „kvadrat“ (kao npr. enformel, tašizam ili spacijalizam... Tapiés, Fontana...) – naprotiv, takvi trenutci u slikarstvu, mogli bismo reći, zapravo još više potvrđuju činjenicu o slici kao pravokutniku.

Proces je bio sljedeći: izrada i obrada drvenog okvira od 150 x 150 cm, napinjanje lanenog platna na okvir, preparacija platna s dva sloja hladno-želiranog zečjeg tutkala i dva sloja gessa, a nakon toga slikanje uljem. S obzirom na to da do sada nisam prakticirala slikanje uljem na platnu – ovaj čin predstavljam kao određeni *statement*. Načinjena je slika – slikana je uljem na platnu, to ju čini „pravom“ slikom: *“Prema poznatoj izjavi Mauricea Denisa slika je prije nego li bilo što sugerira ploha obojena različitim bojama. Ma kako uvjerljivo to zvučalo, to je nemoguće postići. Različite boje zanijekat će plohu na kojoj se nalaze, ravninu će pretvoriti u reljef i pokazati put prema iluziji treće dimenzije. Na tom će putu slika na račun realnosti prizora izgubiti svoju realnost.”⁷*

2.4.1 IZGRADITI KUĆU – IZGRADITI SLIKU

“Is a painting ever born in a single moment? Certainly not! It is built up little by little, no differently than a house. (...) The artwork is movement, it is itself a fixed movement, and is perceived in movement (the eye-muscles). Turning now to what Klee calls the “dimensions” of the painting, we arrive at the basis for the entire theory of pictorial “construction” and of its overcoming in pictorial “composition”, as explained in “On Modern Art”. The “dimensions” of the painting are line, tonality of chiaroscuro, and color. (...)”⁸

⁶ Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)

⁷ Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)

⁸ Klee, Paul, *Philosophical Vision: From Nature to Art*, edited by John Sallis, McMullen Museum of Art, Boston College, 2012.

Na slici se nalaze premazi titan bijele s primjesom napuljske žute uljane boje. Na donjoj stranici nalazi se motiv pravokutnika – kojeg čitamo kao znak za vrata (ulaz) kuće. Slika je kuća utoliko što koristi svoje vlastite margine kao rubove zidova (lijevo, desno i dolje) i krova (gore). Do sada smo istraživali kako smjestiti neki kvadrat, pravokutnik unutar formata, ili kako oblikovati materijal u svrhu ostvarenja pravilnog geometrijskog oblika – a sada koristimo sliku kao takvu, odnosno njezine dimenzije i oblik, da ujedno bude kuća i prikazuje kuću. Prikazana je prednja strana volumena, a volumen je upravo taj koji je – volumen slike: dakle, ova kuća nema prikaz prostora u kojemu se volumen nalazi ili onoga koji jest u njemu. Slika je postala kuća. Načinivši sliku, sagradili smo kuću. Naslikavši sliku, prikazali smo kuću: *Umjetnička djela nisu samo o nečemu, nego i kako su o nečemu, kaže Arthur C. Danto.*⁹

Kada ulazimo u polje minimalizma, svaki, i najmanji potez i detalj od iznimne je važnosti da presudi je li slika dobra ili nije. Kompozicija, koliko god unaprijed i pomno isplanirana, na kraju može biti uništena nekim neočekivanim intervencijama koji se dogode prilikom rukovanja samim platnom, okvirom... na ovoj slici tako uočavam jednu točku-reljef, koja je tek jedna, najveća od mnogih sitnih točka-reljefa, a nastala prilikom preparacije platna. I što mi je sada činiti kada je moja kompozicija, tj. peti element (prve četiri linije već su tu...) tu prije mojeg ijednog prvog poteza? – Moj plan se mora promijeniti i ravnati prema njoj.

Ta točka-reljef dio je platna, odnosno slike, te ukoliko osvijetljena umjetnim svjetlom iz nekog kuta projicira svoju sjenu. Iz te najveće točke-reljefa, ravnam ostale segmente kompozicije kako bi postigla harmoniju. Ovo me navodi na jedno bitno opažanje: nemoguće je naslikati posve monokromnu sliku – svaka boja (u tonskom i tehničkom smislu), pa i ona najcrnja crna koja upija najmanje svjetlosti, ovisi o atmosferskim uvjetima prostora u kojemu se nalazi. Niti jedna obojena ploha, ma koliko se ona činila jednoličnom, nije jednolična – pa tako na svojoj slici uočavam: sunčeva svjetlost drastično je drugačija od umjetne rasvjete koja svijetli na stropu prostora u kojemu slikam i promatram ovu sliku... Svaki potez je vrlo vidljiv i događa se refrakcija / refleksija „čas tu i čas tamo“ kada god imalo promjenim položaj u prostoru. Boja koju koristim sada je podređena uvjetima u prostoriji. Osim toga, uočavam i kako pojedine refleksije predmeta u prostoriji bojaju pola slike u hladni, a pola u topli ton, bez obzira na pigmente koje sam koristila.

Kažemo: „Slika treba titrati u našim očima! Slika treba biti živa!“. Zato dodajem dvije točke boje (jednu svoju točku i naglasak na postojeću točku-reljef) i pravokutnik te s njima tvorim jedan nevidljivi pravac (ako gledamo samo točke) ili trokut (ako gledamo sva tri elementa). Taj nevidljivi pravac znak je potencijala koju ideja o slici ima – ponekad poželim napraviti beskonačnu sliku, lišenu svake naznake o prostoru, no ne uspijevam – poštujući vlastita načela, dokazala sam da je takvo što nemoguće. Sada preostaje jedino pozabaviti se s tim ograničenjima i ukazivati na njih, koristiti ih...

⁹ Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)



Fotografija 9: detalj sa slike "Točka, točka, kućica"



Fotografija 10: detalj sa slike "Točka, točka, kućica"

Slika je, ukoliko promatramo ne ono što je na njoj naslikano, već njezinu prostornu činjenicu, tek objekt / predmet, kao i bilo koji drugi. Slika se npr. razlikuje od papira utoliko što sama po sebi jest prepoznatljivog i uočljivog prostornog volumena, dok papir da bi došao do tolike razine uočljivosti ili da bi se s njime laše rukovalo treba pomoć okvira. Razlikuje se i od gline u bitnome utoliko što ima svoju prepoznatljivu formu koju čitamo kao „sliku“ - glina je glina, glina je uvijek glina; slika je slika tek kada smo naučili što je slika, i zatim ju izradili spojem raznih materijala koji svaki zasebno, tek u sebi nose potencijal da postanu dijelom slike, da načine objekt koji se zove slika.

Sliku često nazivamo „slika“ čak i kada nema ništa naslikano na sebi. Ponekad se čak i točnije izrazimo pa kažemo: „platno na okviru“ pa tako s time potvrđujemo da objekt u pitanju tek sadrži **potencijal** da postane privid neke prostornosti – da postane naslikana.

Naposljetku, ova slika prikazuje pravokutnik i dvije točke (jedna predodređena i jedna dodana). Ona postaje slikom-kao-slikom tek ako ju prepoznamo i uvažimo kao trodimenzionalno-plastični objekt. Postaje slikom-kao-kućom tek kada istovremeno pojмимо ono što je na njoj i ono kakva ona jest. Postaje prikazom kuće tek kada uvažimo nacrtani pravokutnik na njezinoj površini kao znak za vrata. Ova slika živi između reprezentacije i stvarnosti. Slikanje ove slike analogno je gradnji kuće. Mogli bismo reći: slika je iz(g)rađena.

Primjere slikarstva koje bismo mogli povezati s mojom slikom nailazimo s početkom 20.st. kada Maljevič slika svoj „Crni kvadrat“ te s time i donosi novi -izam koje naziva Suprematizam. Karakteriziran osnovnim geometrijskim oblicima (kvadrati, krugovi, linije...) predstavlja radikalni smjer apstraktnog slikarstva. „Crni kvadrat“ ne prikazuje nikakav stvarni objekt, već ga opisuje (ali i tretira, postavom u kut prostorije u Petrogradu 1915., kao kakvu religijsku ikonu) kao čistu duhovnu aktivnost. No s druge strane, ako se osvrnemo na procesualnost nastanka slike, mogli bismo pomisliti i na Jurja Dobrovića, sudionika umjetničkog pokreta Nove tendencije. Dobrović uzima jedno geometrijsko tijelo i njega konstruktivistički i minimalistički preoblikuje, prikazuje, dokazuje ili istražuje. Iz eseja „Juraj Dobrović: Postojanosti i promjene geometrije“, Ješa Denegri navodi: „*Umjetnik slikama kocke želi, reklo bi se, u osnovi jedno te isto: pitati se pred smislom jednog predmeta, nad tajnom jednog simbola, pokušati odgonetnuti u tome predmetu i u tome simbolu samu bit postojanja.*“¹⁰

¹⁰ Denegri, Ješa, Dobrović, Juraj, Postojanosti i promjene geometrije, 1988. (<https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/>)

2.4.2 NEKA OVAMO NE UĐE NITKO TKO NE ZNA GEOMETRIJE

Kompozicija koja se nalazi na slici konstruirana je pomoću mjerenja odnosa njezinih stranica s obzirom na postojeću točku-reljef koristeći se prvenstveno pravilnim geometrijskim dijeljenjem površine: u odnosu na to, dodajem još dva elementa - pravokutnik i točku, a potom i jedan naglasak boje na točku-reljef. Pažljivo je odmjerena i pomno isplanirana, no činjenica je da je neka predodžba o tome "što je na slici" nastala prije bilo čega drugoga: *"Sama gradnja nikada ne uobličuje „određeni“ prostor. Niti neposredno niti posredno. Ipak je gradnja, dok proizvodi stvari kao mesta, bliža biti prostora i bitnom poreklu „određenog prostora nego čitava geometrija i matematika"*¹¹. Ovim procesom želim nešto reći o samom lajtmotivu ciklusa – koji su geometrijski likovi i oblici.

U ovome odlomku, kroz analizu kompozicije slike, fokusirat ćemo se detaljnije na to odakle se geometrija uopće pojavila u mom radu, zatim kako je nastala upravo takva kompozicija na slici te zašto sam na prvome mjestu odabrala pravokutnik i točku.

S obzirom na to da je ovo ipak vrlo široka tema, fokusirat ću se na one dijelove koji su me potaknuli na razmišljanje i direktno utjecali na rad.

1. Zašto geometrija?

U jednom od prethodnih ulomaka govorili smo o kaligrafiji. U jednome trenutku spominjem kako je *najbolja tipografija – nevidljiva tipografija*. Pitamo se zašto je to tako, odnosno kao je došlo do toga? – ukratko, njezinim razvojem.

Još od davnina prvi tvorci knjiga, odnosno rani pisari, zatim tiskari inkunabula za vrijeme Gutenberga te suvremeni tipografi - bave se prvenstveno dizajniranjem jednog predmeta (koji je knjiga) koji će biti izrađen tako što će biti pomno odmjeran i promišljen. Razvijaju metode kojima će moći odmjeriti harmoniju svake pojedine stranice te odnos pojedine stranice sa cjelinom (tog predmeta). Tragali su za načinom određivanja omjera koji će postati kanon.

Razlikujemo tako nekoliko bitnih kanona: Tschiholdov kanon, Van de Graafov kanon, kanon Villard de Honnecourta te kanon Raul Rosarivo i Gutenberga... Svi oni, iz različitih pozicija i **različitim postupcima, dolaze do istih zaključaka.**

O geometriji prvenstveno učimo od drevnih egipćana, koji su uopće uspostavili njezin pojam. Pomoću kvadrata izvodimo sve ostale geometrijske oblike, po principu odnosa omjera duljina. Frano Paro u svojoj knjizi *Nevidljiva tipografija*, navodi zanimljivu priču: *"Geometrija primarno znači mjerenje zemlje i njena temeljna znanja potječu još iz drevnog Egipta. Naime, starim su Egipćanima godišnje poplave Nila simbolizirale povratak primordijalnom vodenom kaosu. Kad bi se poplavne vode povukle u korito rijeke, izbrisane međe morale su se obnoviti. Upravo taj posao uspostavljanja negdašnjih granica među posjedima mjerenjem zvao se geometrija i smatran je živim obredom kojim se na zemlji obnavljala objava principa višeg reda i zakona. Izmjera četvorina na poplavljenoj zemlji morala se oslanjati na nebeske*

¹¹ Heidegger, Martin, *Gradnja Stanovanje Mišljenje* (Polja, Cultural Center of Novi Sad, 1980.)

zvjezdane konstelacije.; U značenju, dakle, geometrija je proučavanje prostornog reda pomoću mjera, oblika i njihovih međusobnih odnosa." ¹²Ono što me okupira u ovome tekstu jest upravo taj odnos logičnih slijedova okolnosti u kojima se neka disciplina javlja, razvija i oblikuje u odnosu na stvarnost života: "Oni se u znaku poistovjećuju ne samo idejno već i vizualno."¹³

Pod utjecajem istraživanja o tiskarima, tipografiji i euklidovoj geometriji u doba kada se želim distancirati od lirske apstrakcije i okušati se u geometriji, otkrivam ove bitnu informacije. No s obzirom na to da su to ipak prava učenja kojima bismo mogli posvetiti jedan životni vijek istraživanja, djelujem *u odnosu na to*, ili bolje rečeno potaknuta time, a ne *putem toga*.

2. Zašto baš pravokutnik i jedna točka; i zašto baš tamo?

Prvenstveno, sliku izrađujem samo da bih naslikala pravokutnik i napravila sliku na kojoj je pravokutnik-vrata, odnosno koja *jest* kuća.

Ukratko, zbog uočljivosti točke-reljefa, nameće mi se drugačije promišljanje o samome djelu. Kada bih učinila upravo to i naslikala samo vrata, tj pravokutnik - kompozicija bi se sastojala od dva elementa. bilo bi nam vrlo teško zanemariti točku-reljef, a zajedno (ili sami) ne bi tvorili dobru vizualnu ravnotežu. Moram stoga dodati treći element kako bi izbalansirala te dvije sile. Moja tvrdnja je da bi još jedna točka (tek malo veća) bila sasvim dovoljna da slika bude uspješna.

Pravokutnik, kojeg viđamo i na crtežima i u malim plastikama, koristim kao znak za vrata. Moja tvrdnja je sljedeća: ono što lik ili volumen nekog pravokutnika dijeli od toga da postane kuća je samo jedan, znatno manji, vertikalni pravokutnik pozicioniran unutar njega, tako da dotiče njegovu donju stranicu. U ovome kontekstu, gdje naglašavam rubove slike (kao objekta) kao prve četiri linije, poštujuem tu tvrdnju kako bih ispitala njezinu točnost ili u najboljem slučaju, dokazala da je to istina.

Veličinu pravokutnika, tj. vrata, pa tako i poziciju točke odredila sam koristeći se spomenutim metodama (kanonima) – putem omjera samog formata slike u odnosu na postojeću točku-reljef: "*Granica nije ono kod čega nešto prestaje, nego, kako su je Grci spoznali, granica je ono odakle nešto počinje svoju bit.*"¹⁴

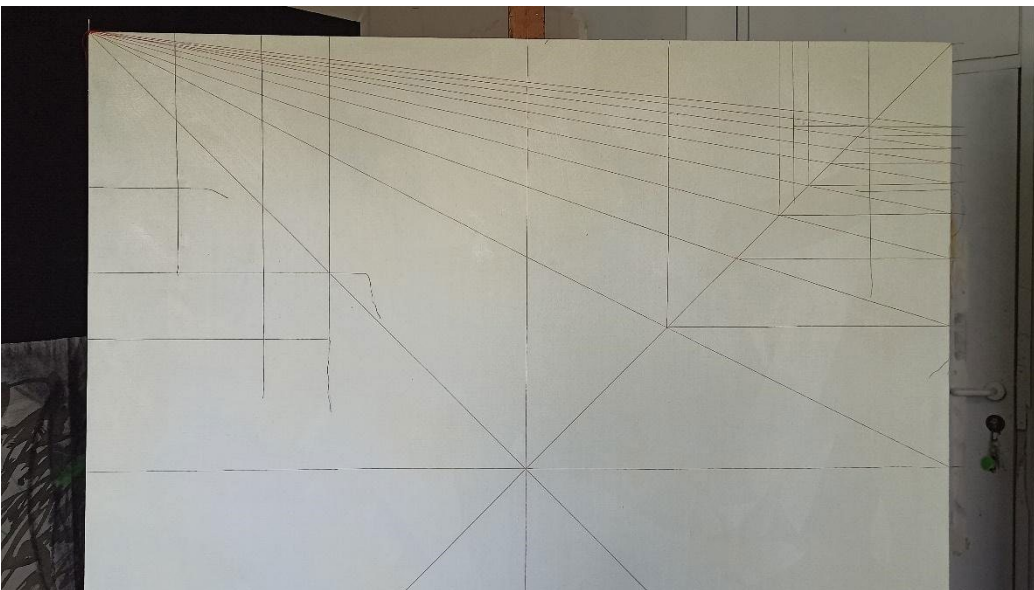
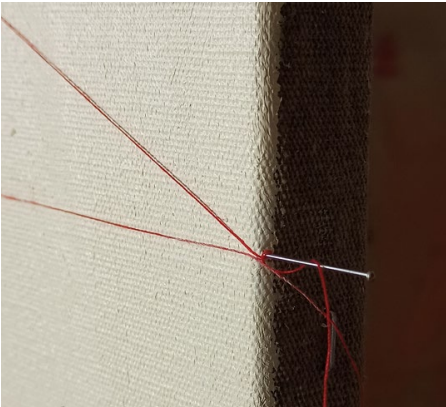
Prije početka rada, morala sam se odlučiti „na koju stranu“ ću okrenuti platno, tj gdje ću pozicionirati svoju točku-reljef. Odlučila sam se za gornji desni kut, razmišljajući o oku ugodnim uzlaznim grafovima... Za prvi korak odredila sam da ću provjeriti nalazi li se točka-

¹²Paro, Frane, Nevidljiva tipografija (Katedra Čakavskog sabora Roč, 2012.)

¹³Paro, Frane, Nevidljiva tipografija (Katedra Čakavskog sabora Roč, 2012.)

¹⁴ Heidegger, Martin, *Gradnja Stanovanje Mišljenje* (Polja, Cultural Center of Novi Sad, 1980.)

reljef zapravo već sada na vrlo pogodnom mjestu, a to sam učinila izvodeći fraktale. Koristim se koncem kako bi pronašla središte formata: dijelim ga na četiri jednaka dijela po vertikalnoj i horizontalnoj osi te na četiri dijela po dijagonalama. Iz toga, nastavljam niz fraktalima. Naposljetku zaključujem da se točka-reljef nalazi na donekle pogodnom mjestu, ali ne savršenom (u odnosu na metodu koju sam odabrala). Zatim pronalazim gdje se nalazi njezina projekcija koristeći dijagonalu te tu vrijednost zrcalim na suprotnu stranu formata u odnosu na središnju vertikalnu os. Ovoj novopronađenoj točki (sjecištu) nadodajem još jednom istu vrijednost duljina, ali zamjenivši im vrijednosti. Nadalje, mjeru odstupanja točke-reljefa od njezine moguće savršene pozicije koristim za određivanje dimenzija i smještaja pravokutnika (vrata), ali u odnosu na središnju os formata. Vrata, tj pravokutnik zapravo nije posve "na sredini", već ih mičem u desno. Pravokutnik je širok 2,5 cm, koja je zapravo vrijednost polovine fraktala ($1/7 - 1/8$) unutar kojeg se nalazi točka-reljef. Njegovu visinu određujem tako da na 2,5 cm dodajem njezin zlatni rez što iznosi 4,045 cm. Na kraju, vrata pomičem u desno tako da ga središnja vertikalna os siječe na 0,13 cm njegove kraće stranice.



Fotografije 11,12,13: detalj, proces projektiranja kompozicije slike "Točka, točka, kućica"

Ukratko: točka- reljef nalazi se na vrlo zanimljivom mjestu utoliko što je na geometrijski skoro savršenom mjestu. Koristeći se vrijednostima omjera na koje nailazim pristupam svakom daljnjem koraku.. Uviđam da jednom kada predstavimo stvari na ovakav način, odnosno poštujemo pronađene pravilnosti, bilo koji odabrani put bi mogao rezultirati harmonijom. To mi dokazuje činjenica da sam tokom procesa, proizvoljnim odlukama te njihovim provjerama i provođenjima pronašla slučajne savršenosti..

3. Zašto baš kvadratni format?

Kvadratni format upravo ovih dimenzija (150 x 150) odabirem zbog njegove ugodne prisutnosti. Kvadrat, a da nije, primjerice, kakav stol (horizontalan) ili plakat (ispunjen raznim bojama i informacijama) ovih dimenzija rijetko viđamo. U ovome slučaju, željela sam živjeti u svijetu u kojemu mogu gledati u jedan lijepi *taman velik* kvadrat. Osim toga, željela sam se okušati na znatno većem formatu kojeg neću pretrpati sadržajem, već mu dopustiti da djeluje na gotovo duhovan način - samom svojom prisutnošću u prostoru: *“Zato kvadrat – prvi obuhvatljiv, mjerljiv entitet rođen križanjem apstraktnih principa – simbolizira i Zemlju. Makoliko bio malen ili velik, bio on simbol ili stvarni lik, kvadrat je bezmjerno Jedno i Sve.”*¹⁵

Kvadrat nalazim izrazito privlačnim geometrijskim likom i tim više ako je izveden prostoručno: – još od starih grka i rimljana učimo o optimizaciji perspektive, o omjerima i prividima koje ljudsko oko stvara kada percipira neki objekt (primjerice *entasis*). Na jednak način, prostoručno načinjen (li nacrtan) kvadrat bez ikakvih pomagala, izuzev pomoći našeg oka, učinit se „točnijim“ od nekog tvornički proizvedenog kvadrata: ljudsko oko voli “nevidljiva”, zanemariva odstupanja od pravilnosti kakve zadaje geometrija – ta mala odstupanja, ili tzv. greške, gode pogledu koji je vazda nemiran.

Ovoj slici pristupila sam izuzetno minimalistički, kao kakvom objektu, gotovo skulpturalno ili čisto zanatski. Na jednak način na kakav se, primjerice, događa uvezivanje neke knjige: osim njezinog sadržaja (knjiga kao tekst), s pažnjom se oblikuje i sam predmet (knjiga kao predmet). Jednakim principom, a posve drugačijim postupkom, pristupam izradi slike. Mislimo: slika kao njezin sadržaj, slika kao predmet – slika kao svoja vlastita slika (reprezentacija); slika kao objekt-kvadrat; kvadrat-slika kao simbol kuće... Na slici su pravokutnik i dvije točke, a slika je kuća. Pred nama je jedna *specifična* slika. Ona nije tek dijelom neke serije slika. Donald Judd, preteča minimalizma, uspostavlja pojam *specifičnog objekta*: *„Specifični objekt je trodimenzionalni predmet jednostavnog geometrijskog oblika, izrađen ručnom ili strojnom obradom suvremenih materijala (čelik, aluminij, prokrom, plastika). To je trodimenzionalni predmet koji pokazuje da je predmet, da je trodimenzionalan, da je materijalan i da se razlikuje od ostalih predmeta.”*¹⁶

¹⁵ Paro, Frane, Nevidljiva tipografija (Katedra Čakavskog sabora Roč, 2012.)

¹⁶ Šuvaković, Miško, Pojmovnik Suvremene Umjetnosti (Zagreb, Horetzky, 2005.)

3. RAZMATRANJE DJELA

„Mi ne stanujemo zato što smo gradili, nego gradimo i gradili smo utoliko što prebivamo kao stanovnici; Stanovanje je način na koji jesu smrtnici na Zemlji“¹⁷

Prikazati neku specifičnu kuću, tj. nečiju kuću razlikuje se od prikazivanja samo neke, bilo koje kuće. Ove - neke, bilo koje kuće - prikazane su arhetipski: iako međusobno različite, prenašaju jednu prepoznatljivu simboliku koja ne ovisi o kulturnom ili povijesnom kontekstu. Fokusirane su na osnovnu, univerzalnu bit ili ideju koja je temelj pojma kuće. Nemoguće je zaključiti nalazi li se neka od njih u nekom stvarnom gradu, na nekom stvarnom mjestu. Najbliže što možemo doći takvom načinu promatranja jest da na temelju asocijacija i sjećanja zaključimo da nas podsjeća na neku, tj. nečiju stvarnu kuću: *„Slika ne ponavlja vidljivo nego čini vidljivim, govorio je slikar i muzičar Paul Klee.“¹⁸*

Crtajući kućice, tragam za jednostavnošću misli i ideja, za vizualnom čistoćom i pravilnostima. Tragam za balansom između intuitivnog, slučajnog i predodređenog, organiziranog - Unutar tog procesa, proizvodim prostore, volumene, prikaze koji ne mogu postojati, objekte koji nisu viđeni u ovom našem zbiljskom, življenom svijetu. Karakteristika je prostora (prostor, onaj unutar volumena ili oko njega) da se ne može sagledati istovremeno. On ovisi o subjektu, čovjeku, koji ga promatra, doživljava, koji kroz njega hoda (unutar određenog perioda vremena), koji u njemu stanuje... Kada uzmemo ovo u obzir, saznajemo: ne postoji jedan točan način prikaza prostora ili prostornosti – postoje samo naučene mogućnosti (linearna, geometrijska, ikonografska perspektiva...). Bez autoriteta koji će prosuditi je li nešto točno prikazano ili nije, možemo ponovno biti dijete u igralištu, neolitski čovjek u špilji, sumeranin koji tek planira otisnuti prvi trag u glini svojim stilusom, egipćanin koji će „zamljomjerstvom“ upravo uspostaviti arhetipske oblike-ideje – u krugu, kvadratu i trokutu...

Nakon nekog vremena zaključujem: Gradnja umjetničkog djela postala je analogna gradnji kuće.

Gradnja je moment stanovanja - života.

Gradnja, crtanje, projekcija kuće je stanovanje u procesu vlastitog rada.

Kao što je kuća moment stanovanja kao života, tako je i pojedini crtež moment nastanjenog umjetničkog procesa – umjetnik stanuje u svom procesu.

¹⁷ Heidegger, Martin, *Gradnja Stanovanje Mišljenje* (Polja, Cultural Center of Novi Sad, 1980.)

¹⁸ Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)

Ono što je u stvarnosti zgrada kao sredstvo i izvanjska slika života, u crtežu je motiv – sadržaj na kojemu se odvijaju promjene žive aktivnosti (um, oko, ruka, tijelo ujedno).



Fotografija 14: jedna od stranica umjetničke knjižice

Naravno, osim "što", promatramo i "kako". Svi elementi ciklusa načinjeni su tako da tokom rada pokušavam istovremeno biti i dijete i slikar. Ono što me bitno veseli kod umjetničkog stvaralaštva jest to da, ako to hoću, mogu crtati i kao dijete: „Kao što smo još nedavno tvrdili da djeca ne „crtaju“ ono što vide nego ono što znaju (...)”¹⁹

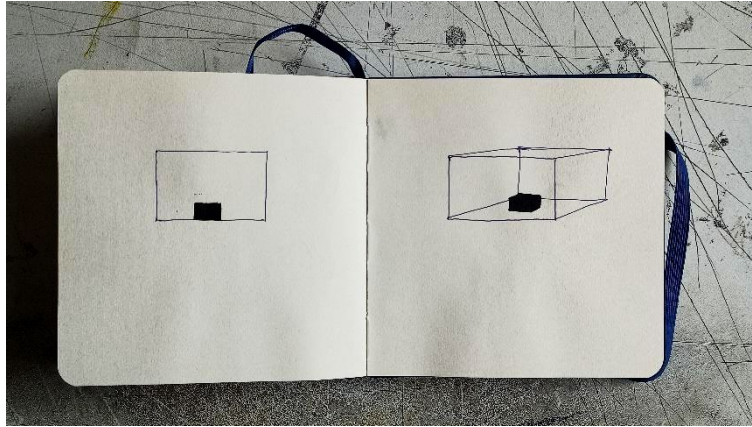
Djeca za vrijeme igre često puta se odluče postaviti pravila igre in-situ, koja odraslome čovjeku ne moraju imati smisla, a ponekad čak ni njima: „Ovoga puta, moraš baciti loptu... ali naopačke!” Prepoznajem da se i ja donekle ponašam kao dijete u kontekstu umjetničkog stvaralaštva: postavljam si granice, zadatke i pravila, ali na način na koji služi mojim htijenjima i interesima. Ponekad se čak i zabavljam na način da crtam infantilnim likovnim izričajem. No na koji način određujem kako izgleda crtež koje je crtalo dijete? - Postoji nešto u vezi dječjeg crteža što nam plijeni pozornost na način na koji umjetnička djela, pravih, stvarnih i ozbiljnih umjetnika naprosto ne mogu. Gotovo svi dječji crteži izgledaju isto, dijele neke bitne karakteristike kada govorimo o načinu izražavanja. Sasvim je moguće da se radi o odabiru sličnih materijala – najobičnije drvene bojice i najobičniji bijeli print papir A4 formata. Ili možda možemo zaključiti da se pak radi o tome da se sa koljena na koljeno prenosi znanje o tome kako, primjerice, se može nacrtati čovjek. Čovjek se crta kao

¹⁹ Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)

takozvani Čiča Gliša, ili Luka. Za Luku, čak nam je poznata i rimovana pjesmica: „Točka, točka, točkica - nastala je glavica! Tanke uši, tanak vrat – trbuh mu je kao sat! Tanke ruke, tanke noge – evo nama našeg Luke!“ Ako smo nacrtali Luku prema uputama, preostaje nam jedino prisjetiti se znamo li nekoga tko se zove Luka: ako je odgovor ne - naš Luka je točno nacrtan, no ako je odgovor da – možda to i nije najbolji prikaz Luke: *“(...) someone in the back of the room mutters the following catastrophic words: “But that doesn’t look like Uncle Fred at all!” The artist, if his nerves are well-steeled, thinks, “To hell with Uncle Fred, I’ve got to keep working on this, I need to add some building blocks, but this new block,” he says to himself, “is really too heavy, it pulls the whole business over to the left; I’ve got to add a counterweight over here on the right, something significant, to get the balance back.”*²⁰ No je li nam cilj uopće postići sličnost crteža Luki kojeg poznajemo ili je čitava poanta bila u tom kreativnom procesu? Ipak, Luka je sada sveden na čistu likovnu formu. Njega sada čine dvije ovalne plohe, pet linija i tri točke – čine ga osnovni likovni elementi.

Dječji crtež, zanimljiv zbog toga kako izgleda ili kako nastaje, vrlo lako utječe na razne umjetnike, a osobito u 20.st kada nožemo vidjeti poratak raznih autora svojim korijenima – primjerice Paul Klee, Joan Miro, Vasily Kandinsky, Franz Marc...). Pa tako špiljski crteži, romanika i rana gotika ponovno postaju bitno utjecajni na razvoj slikarstva. Sve do renesansne linearne perspektive pratimo razvoj perspektiva kao jedan zajednički višetisućljetni razvoj istraživanja o pronalasku savršenog prikaza trodimenzionalnosti, zbilje kakvu vidimo, na dvodimenzionalnoj plohi. Iz stroge linearne perspektive razvijaju se i atmosferska i koloristička perspektiva... no vrlo ubrzo sa pojavom fotografije polovicom 19.st. te industrijskom revolucijom, slikarstvo zaprima novu ulogu i značenje u svijetu masovne reprodukcije: slikarstvo prestaje imitirati stvarnost kakvom jest, a stvarnost se mijenja sve bržim i bržim korakom.

²⁰ Klee, Paul, *Philosophical Vision: From Nature to Art*, edited by John Sallis, McMullen Museum of Art, Boston College, 2012.



Fotografija 15: jedna od stranica umjetničke knjižice

3.1 KAKO PRIKAZATI PROSTOR?

Na prvi pogled, prikazi kućica na crtežima te makete same po sebi čine se sasvim logičnim - sve dok se ne fokusiramo na pojedinačne linije i pogledom pokušamo pratiti horizontale i vertikale u potrazi za točkom očišta, tj. točkom nedogleda. U svim elementima ciklusa koristim se **prividnom perspektivom** – odnosno način na koji su prikazane kućice ne odgovara opisu niti jedne perspektive kojom se koristimo u slikarstvu kako bismo prikazali privid nekog prostora, predočili neki volumen... Mogli bismo reći kako je upravo ta značajka, ako uzmemo u obzir da su to ipak linijski crteži, ono čime ih možemo promatrati kao ideograme, znakove, simbole... Takav dojam postignut je upravo tim odstupanjima od načela kakve primjerice nameće linearna perspektiva.

3.1.1 IZOMETRIJA

Najzanimljivija usporedba, na izvedbenoj i na konceptualnoj razini, jest sa izometrijskim crtežom.

Izometrijski crtež za razliku od slikarskih, umjetničkih (likovnih) perspektiva koristimo u tehničke svrhe. Primjerice u arhitekturi, inženjerstvu, dizajnu ili geometriji (matematici). Osnovna karakteristika izometrijskog crteža jest da prikazuje trodimenzionalni objekt na dvodimenzionalnoj površini, a pritom čuvajući njegovo mjerilo u svim trima prostornim dimenzijama (visina, širina, dubina). To postizemo poštujući pravilo da su dvije osi (koje dotiču „tlo“, slikarski rečeno) postavljene pod kut od 30° , a jedna os pod kutem od 90° – čime dobivamo crtež, prikaz predmeta, koji nema perspektivnih skraćenja. Nadalje, mijenjajući nagib kuteva osi X i Y dobivamo i dimetrijsku projekciju (bočni rubovi predmeta crtamo pod uglom od 45° , dok je prednji rub pod kutem od 7° ; bočni dio predmeta umanjjen

je za $\frac{1}{2}$) te kosu projekciju (nagib bočne strane je 45° ili 60° , a dimenzije predmeta skraćuju se za $\frac{1}{2}$ ili $\frac{1}{3}$ stvarne dužine; prednja strana prikazana je u stvarnoj veličini).

U kontekstu tehničkog prikazivanja objekata razlikujemo aksonometriju (pod koju ubrajamo izometriju, dimetriju i kosu projekciju) ali i ortogonalnu projekciju čije su karakteristike da prikazuje predmet sa svih triju strana, ali projicirajući njegove omjere pomoću kutova od 90° , s čime dobivamo crtež, odnosno prikaz predmeta iz jedne točke gledišta, tj pogled od naprijed, pogled s lijeva i pogled s desna. Ortogonalna projekcija, iako naizgled vrlo slična, nije isto što i linearna perspektiva pošto ne prikazuje prostorna skraćivanja - ona jest isto što i linearna perspektiva, ako bismo ju uvažili kao idealni prikaz iste.



Slika 1: tipovi aksonometrijskih prikaza²¹

3.1.2 RANA RENESANSA

Renesansno doba u slikarstvu se očituje povratkom ka klasičnim idealima (antička Grčka i Rim) te razvoju i usavršavanju prikaza perspektive – osim korištenja svjetla i sjene (*chiaroscuro*) te iznimnim detaljima u prikazu arhitekture, pejzaža i figura, to ostvaruje ponajviše razvojem matematičkih principa kojima se postiže iluzija dubine prostora (na ravnoj površini). Ranorenesansni autori (14. i 15. st.) poput Giotto i Fra Angelica osobito su mi zanimljivi iz razloga što, iako suvremenom čovjeku daleki, i dalje nose značajnu, a usudila bih se reći – trajno suvremenu - vrijednost kada govorimo o načinima prikazivanja prostora na dvodimenzionalnoj plohi.

Niti jedna od mogućih perspektiva nije kriva i / ili staromodna perspektiva, a niti točna i / ili suvremena – već svaka u sebi sadrži one kvalitete koje ostale nemaju. Svaka prikazuje jednu od karakteristika (prikazanog) prostora, ili bolje rečeno: svaka je dosljedna jednoj od mogućnosti sagledavanja (percipiranog) prostora.

²¹ Izvor: <https://tehnickoskola.blogspot.com/>



Slika 2: Fra Beato Angelico: "Navještenje" ²²



Slika 3: Giotto di Bondone:
"Legenda o svetom Franji, Odricanje svjetovnih dobara" ²³

²² Izvor: <https://www.wikiart.org/>

²³ Izvor: <https://www.wikiart.org/>

Prostor bismo mogli nazvati gotovo subjektivnim doživljajem – neka prostorija od 40 metara kvadratnih djetetu se može učiniti kao dvorac, te se ono mijenja u odnosu na djetetov rast – prostorija se „smanjuje“. Prostor nije niti tek karakteristika šupljine nekog velikog objekta (kroz kojeg se možemo kretati). Prostor je određen i stvarima, odnosno kućama ili mjestima i predmetima (kao što je, primjerice, most ili kip) i njihovim međusobnim odnosima. Tako možemo reći za neku livadu da je „mjesto“, pošto negdje počinje, tj. prestaje. Kada bismo pokušali prenijeti stvarnost doživljaja nekog prostora našli bi se u gotovo nerješivom problemu: Što nam je u interesu? – Predočiti dubinu prostora ili doživljaj bivanja u njemu? Nacrtati kuću zatvorenog volumena (u kojoj zamišljamo da postoji neki prostor) ili prikazati njezin tlocrt (kojeg čitamo kao kakvo pismo, zamišljajući sebe unutra, koristeći svoju maštu)?

Moji odgovori na takva pitanja su sljedeći: u interesu mi je prikazati kuću na granici između geometrijskog tijela i lika. Predočavam nemoguće, nelogične omjere i veličine kuća. Za moje kuće, bitniji je prostor koji ih okružuje, nego li onaj koji se nalazi unutar njih.

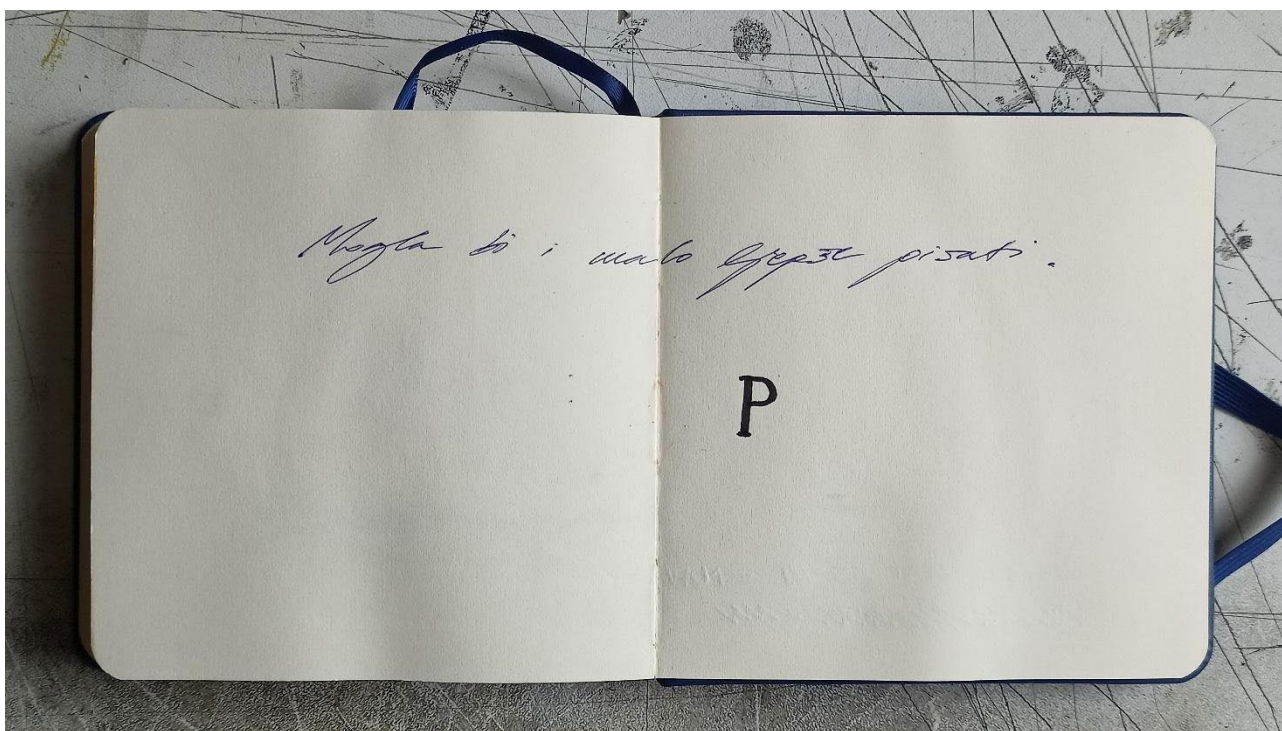
4. ZAKLJUČAK

Služeći se pravokutnim geometrijskim likovima, apstrahiranim i reduciranim pristupom prikazujem arhetipske kućice putem raznih medija: nastaju crteži, makete, slika i umjetnička knjižica. Istražujem na koje načine mogu prikazati volumen pritom koristeći prividnu perspektivu. Prividnom perspektivom nazivam onu koja se ne poklapa sa naučenim sustavnim metodama prikazivanja prostora (linearna, geometrijska, ikonografska, itd). Izvedene ovako "netočno" i pojednostavljeno, pojavljuju se pred nama kao ideogrami ili simboli. Pritom se one poigravaju u očima gledatelja: pred nama je prikaz općeg pojma preobražen u specifično ostvarenje.

Povlačim paralelu između gradnje umjetničkog djela sa gradnjom kuće: kuća počinje svoj razvoj i prije same gradnje - ona je u umu nastanjena od trenutka kada pomislimo na stanovanje u njoj - tako se ponaša se i ideja u slijedu ostvarenja umjetničkog djela.

Cigla po cigla - kuća.

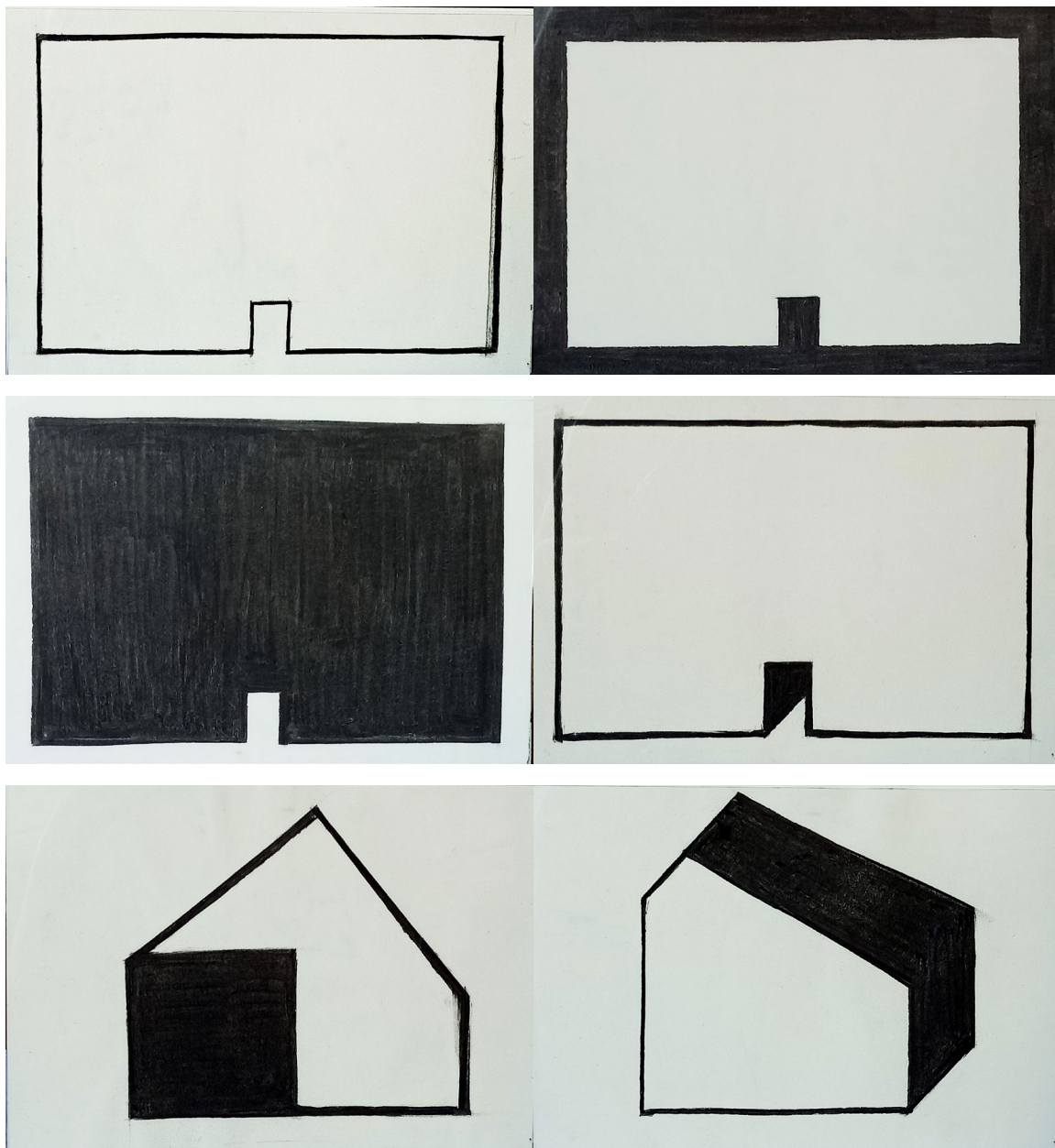
Rad po rad - ciklus.

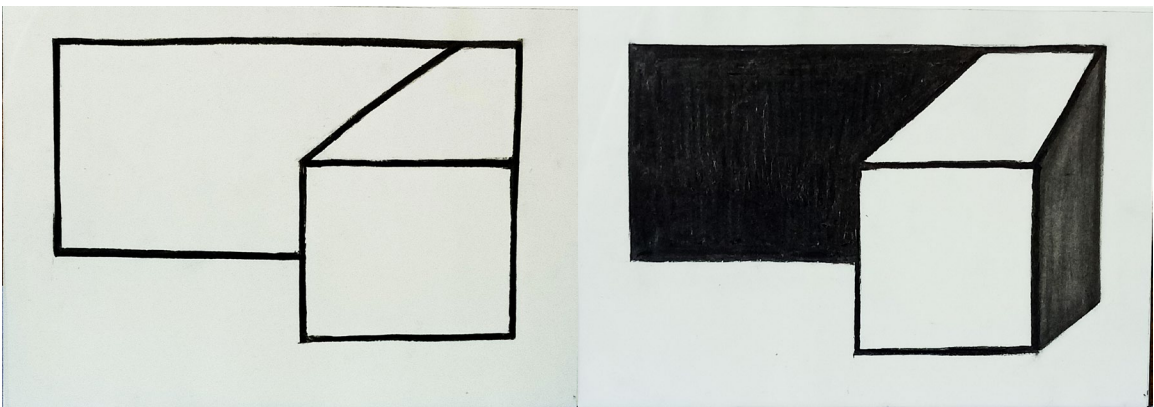
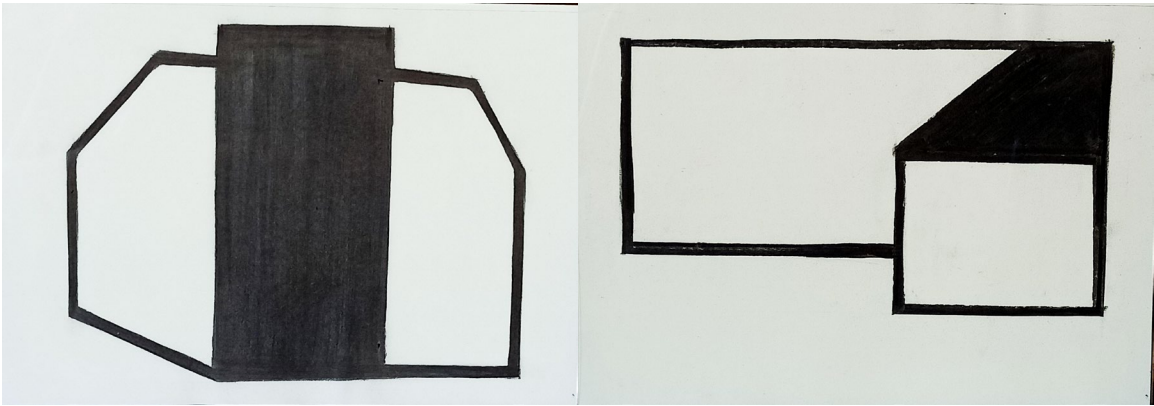
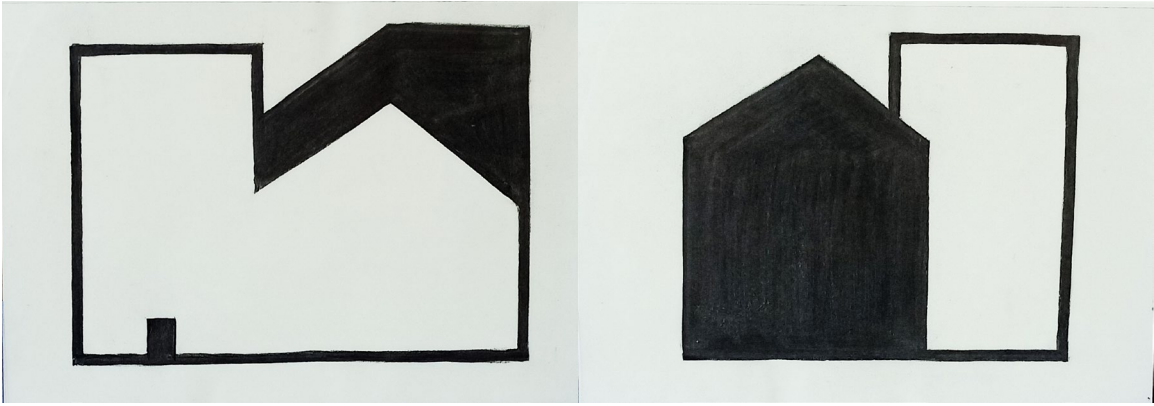


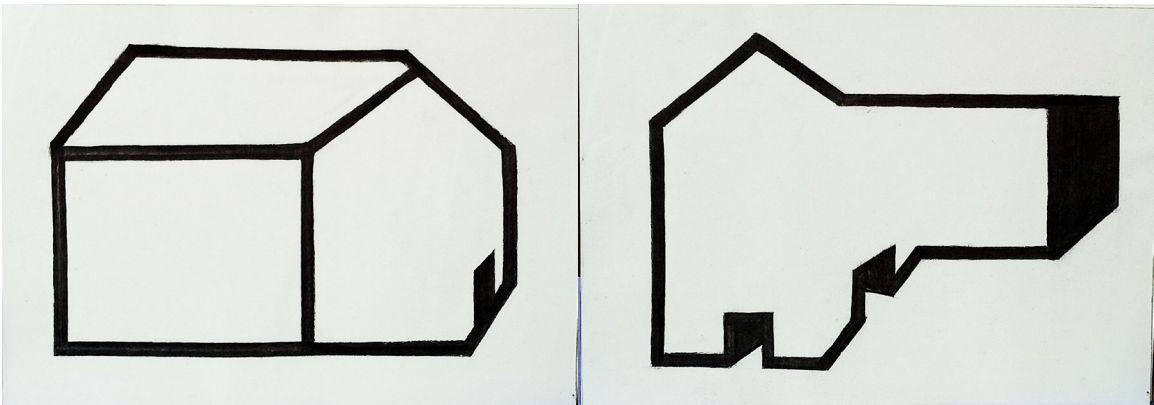
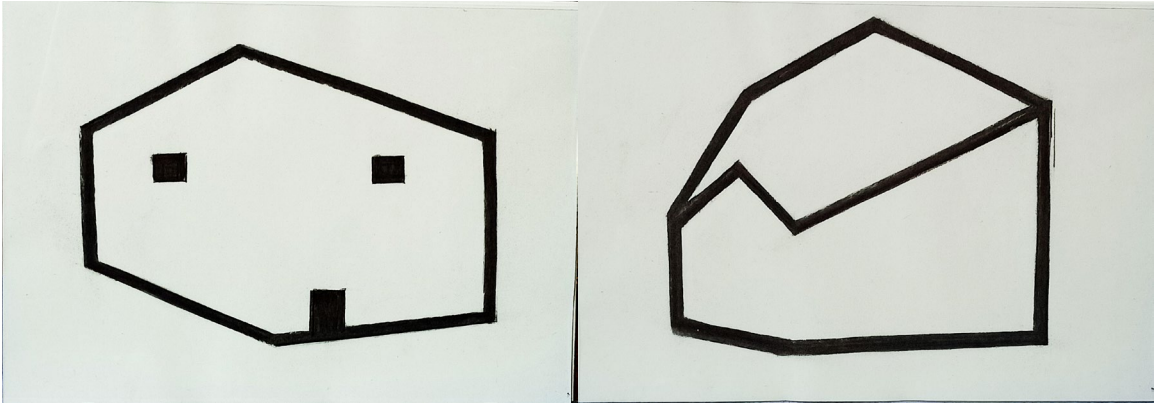
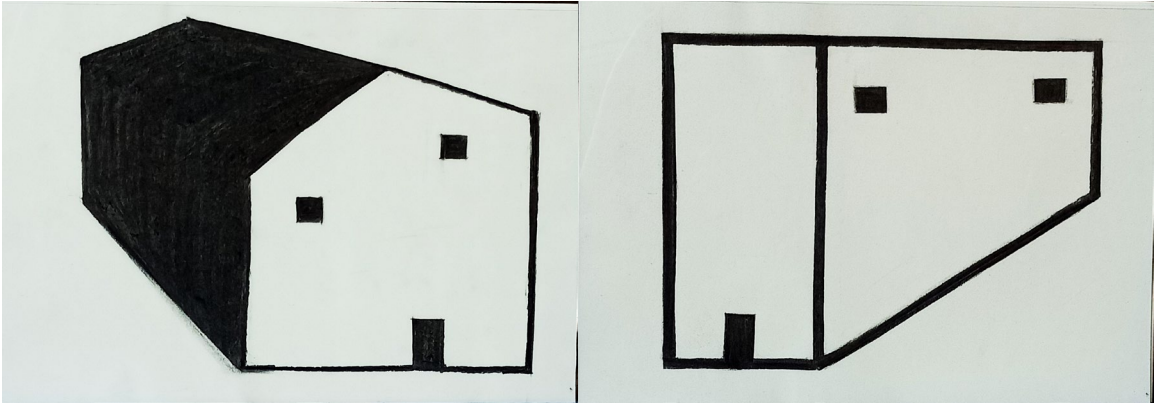
Fotografija 16: jedna od stranica umjetničke knjižice

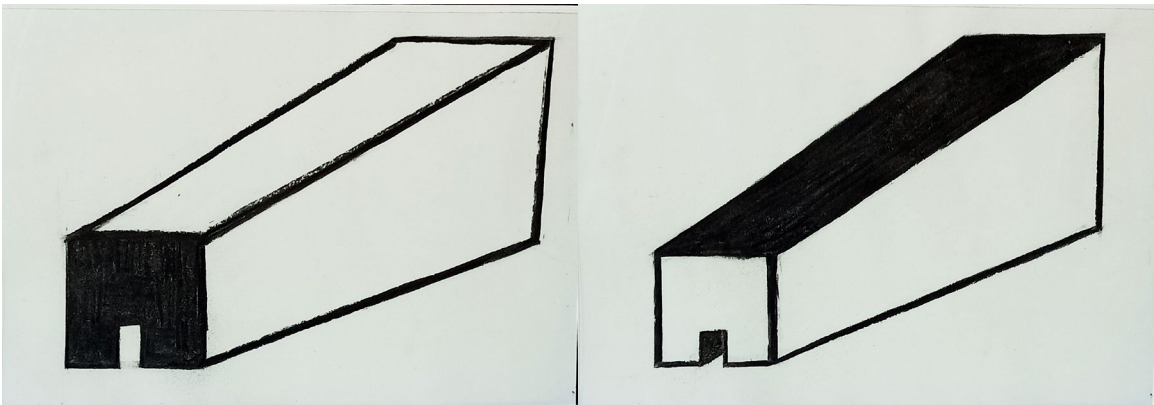
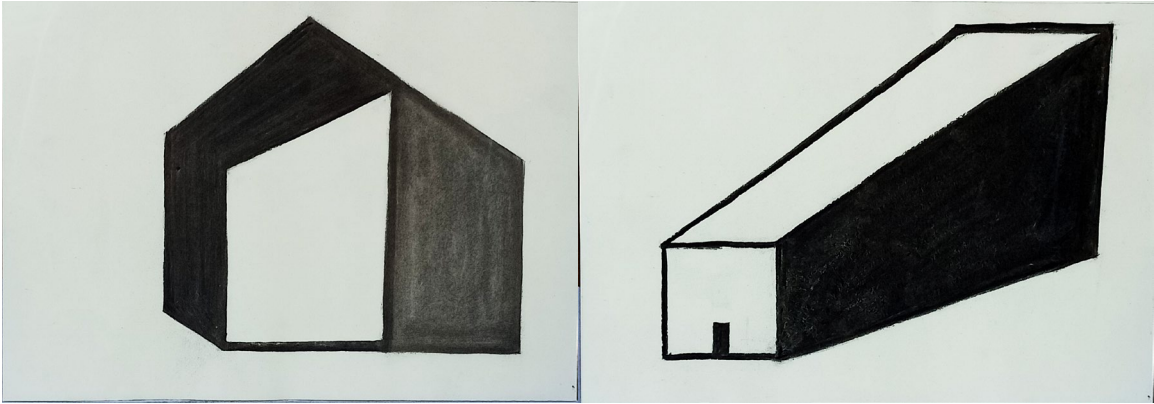
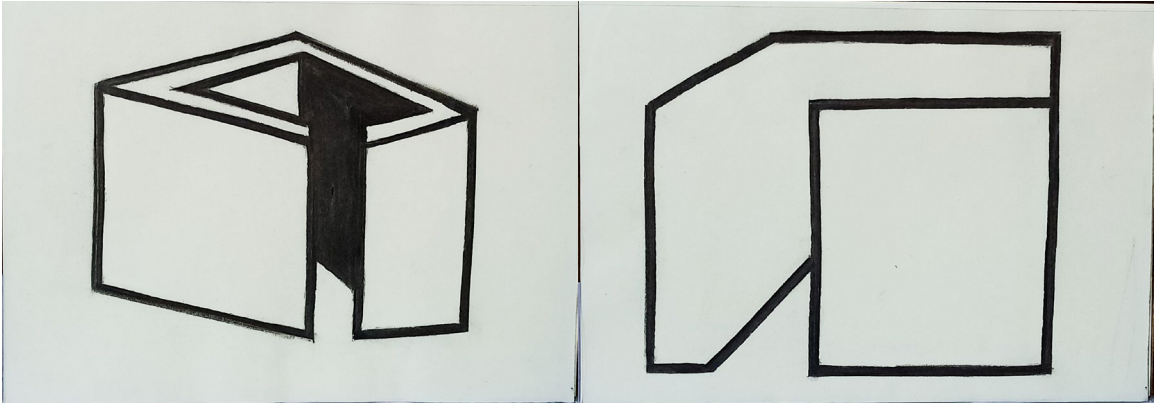
5. PREGLED RADOVA

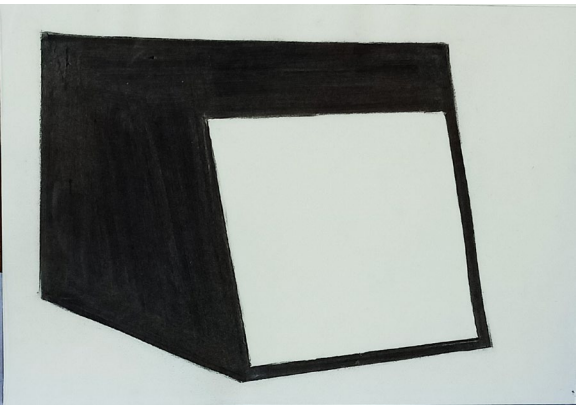
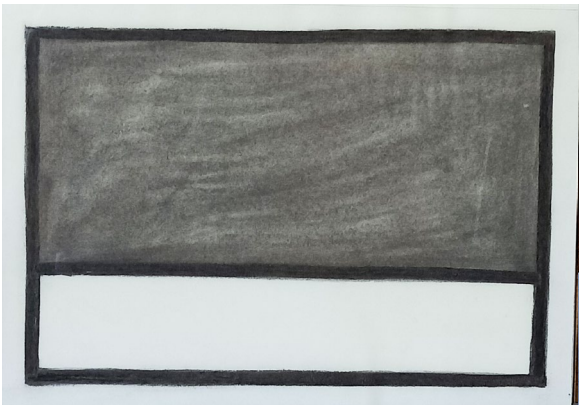
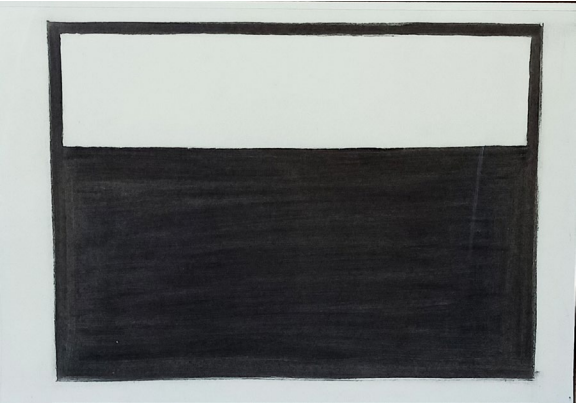
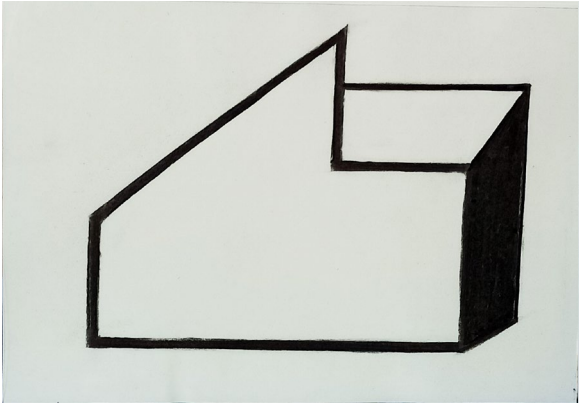
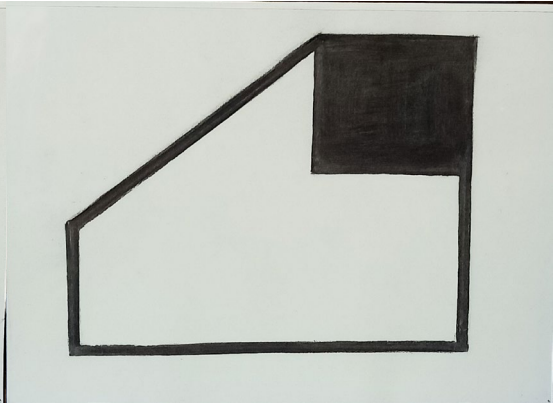
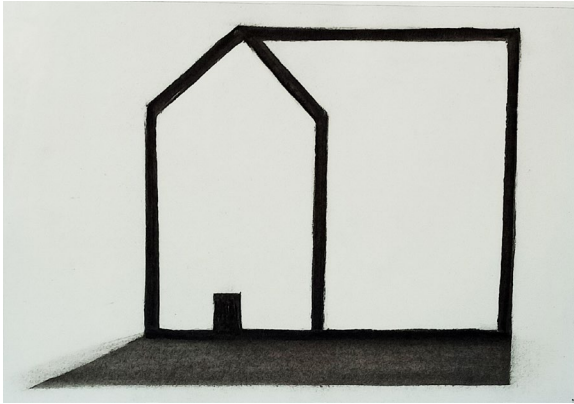
Seriya: "Volumen i njegova sjena", ugljen na papiru, 48 crteža (21 x 29.7 cm), 2024.

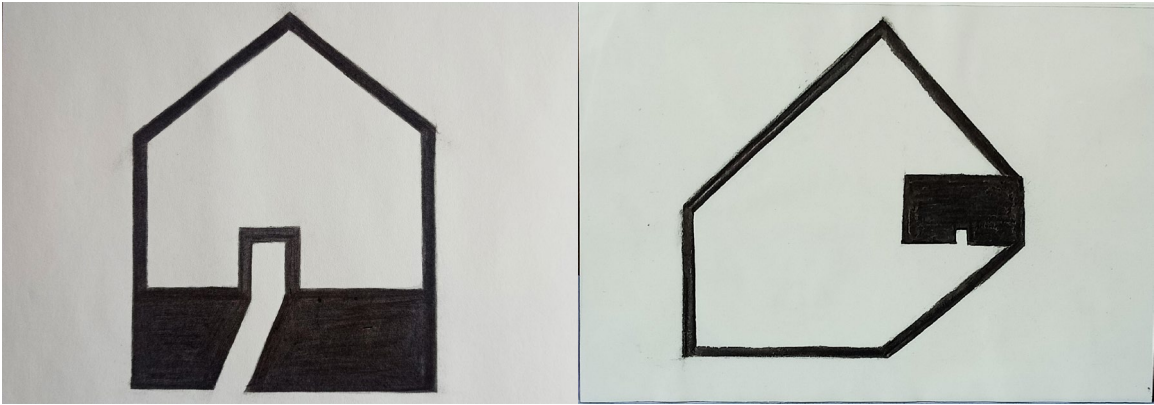
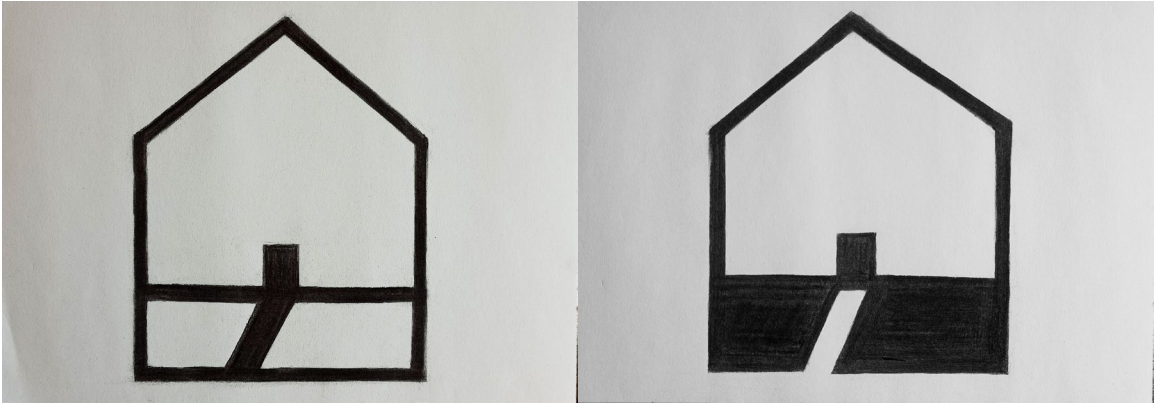
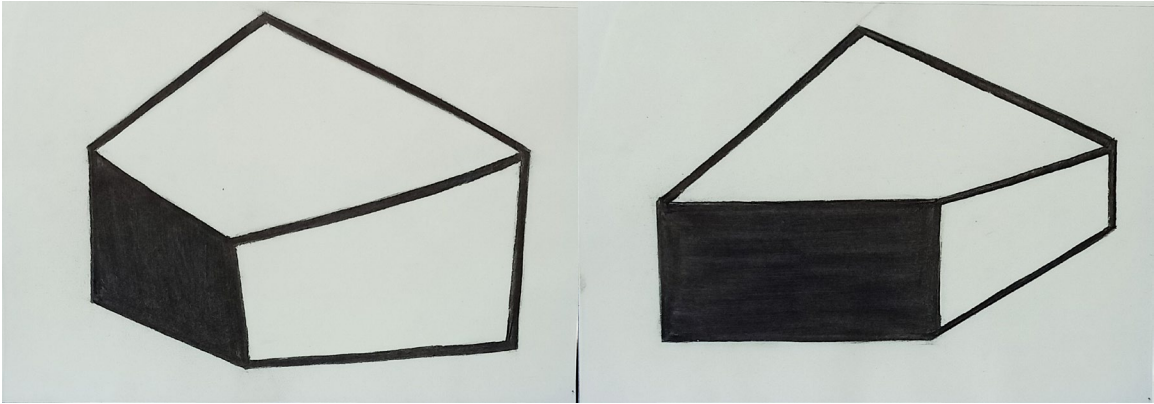


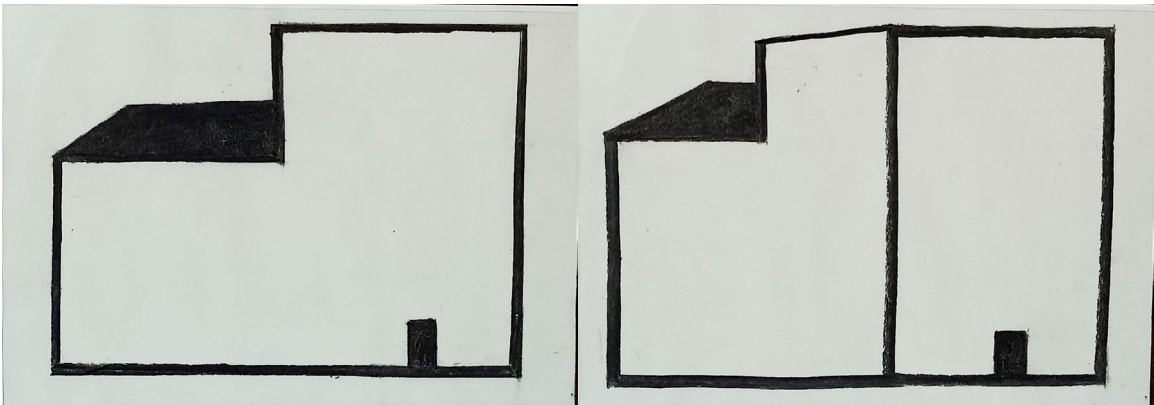
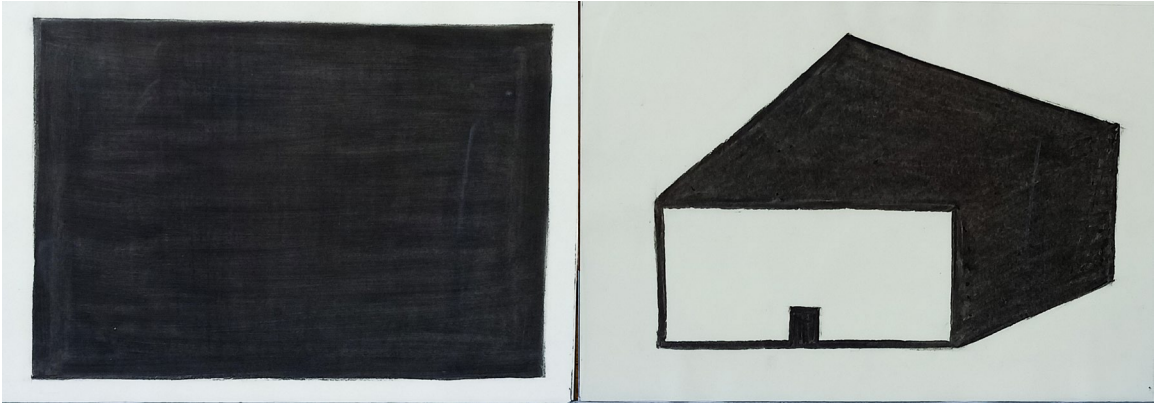
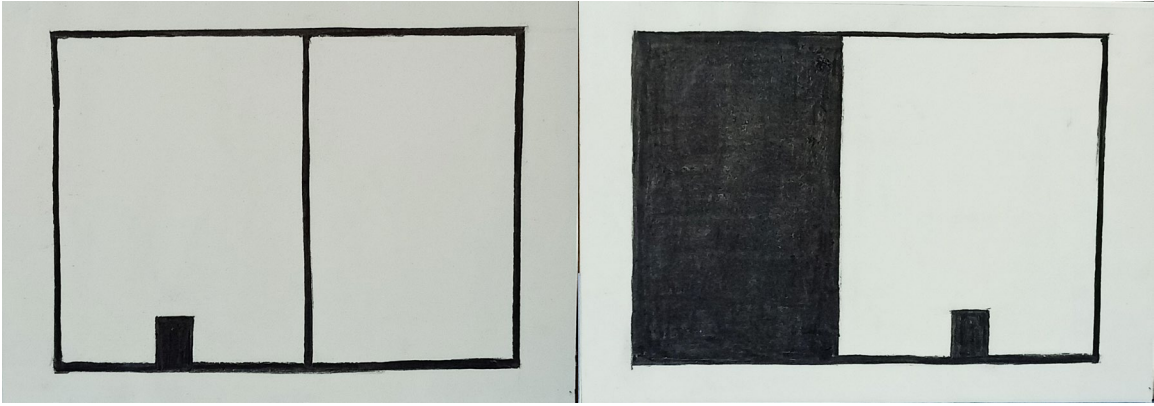


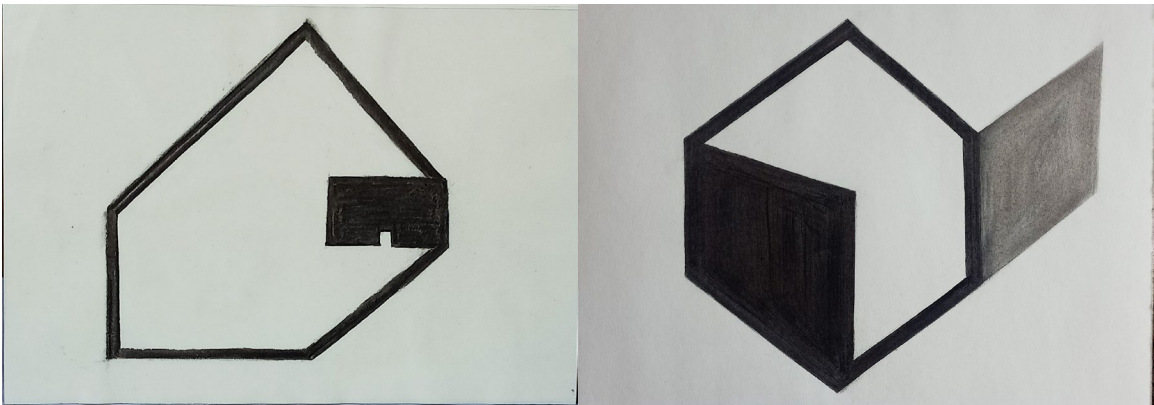
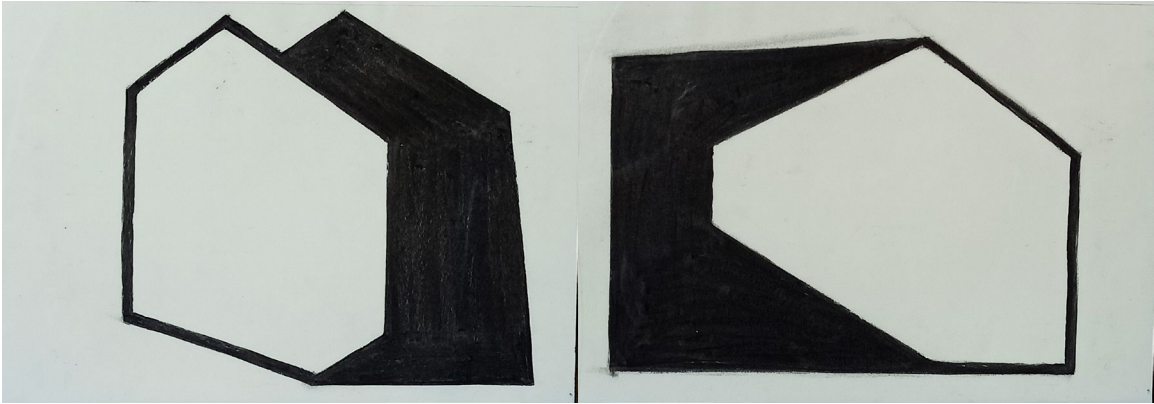
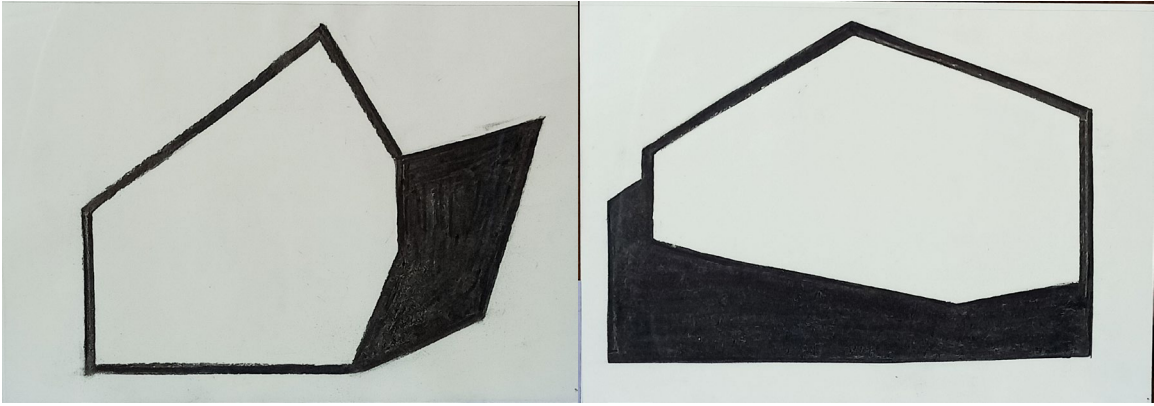




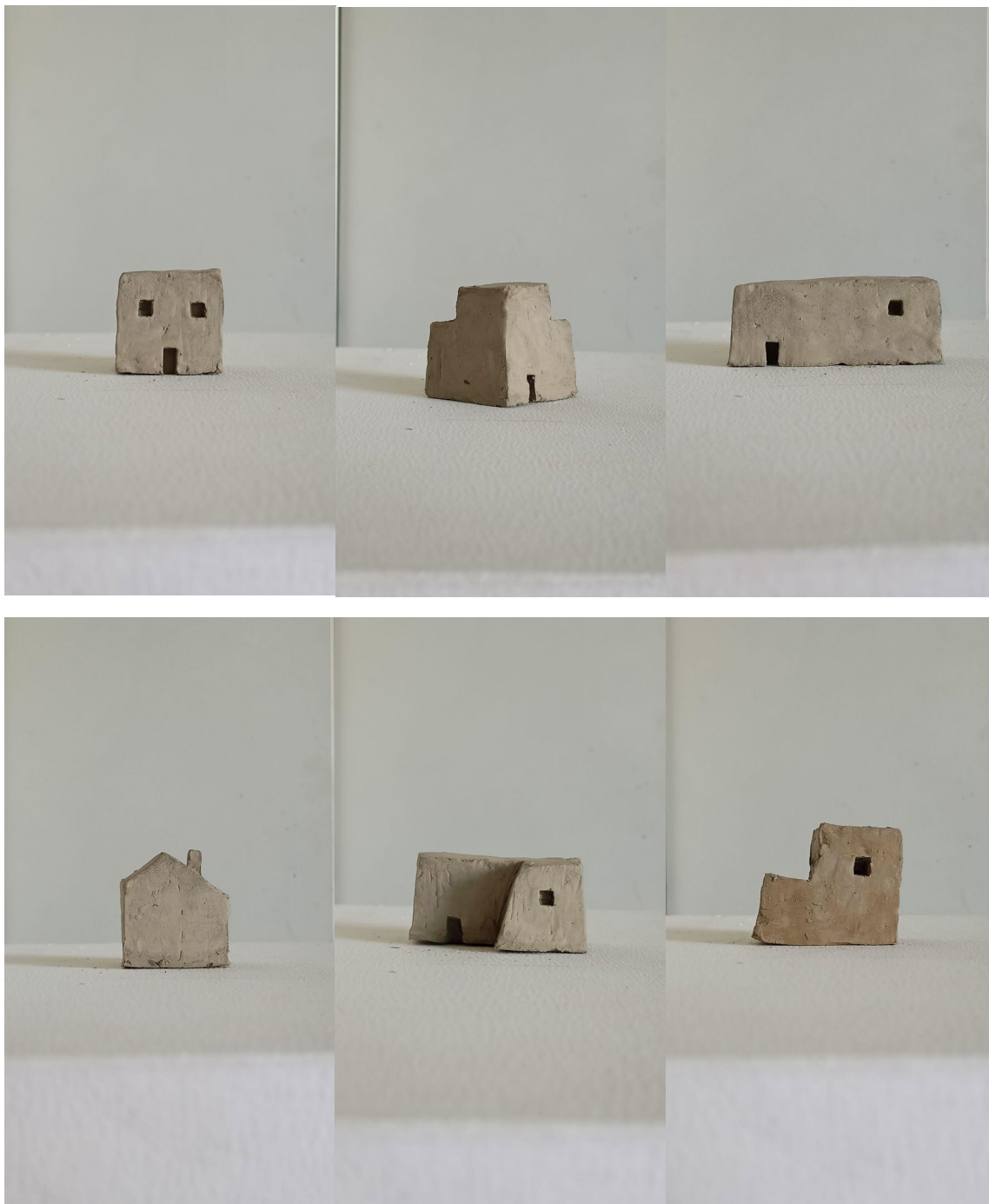


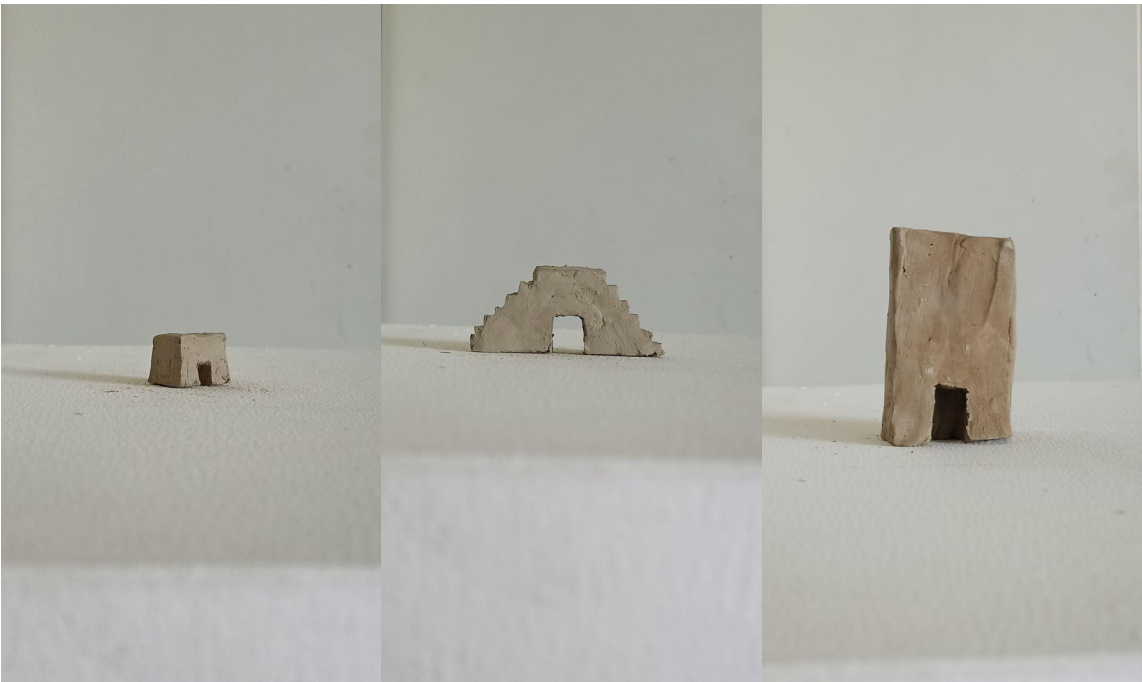
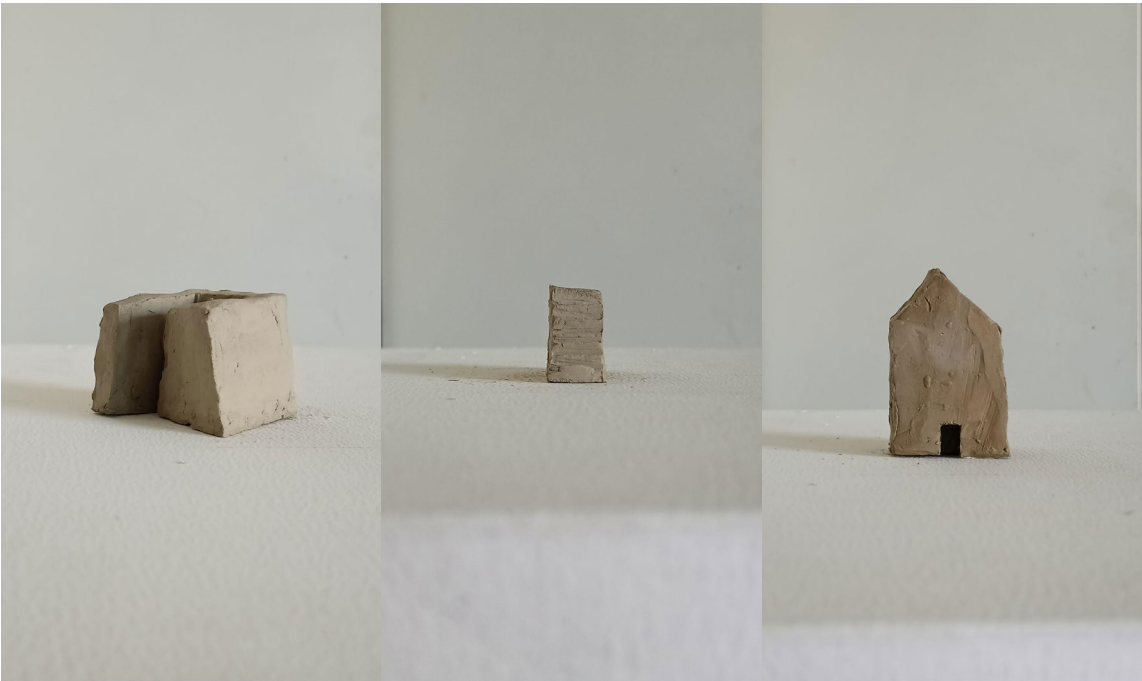




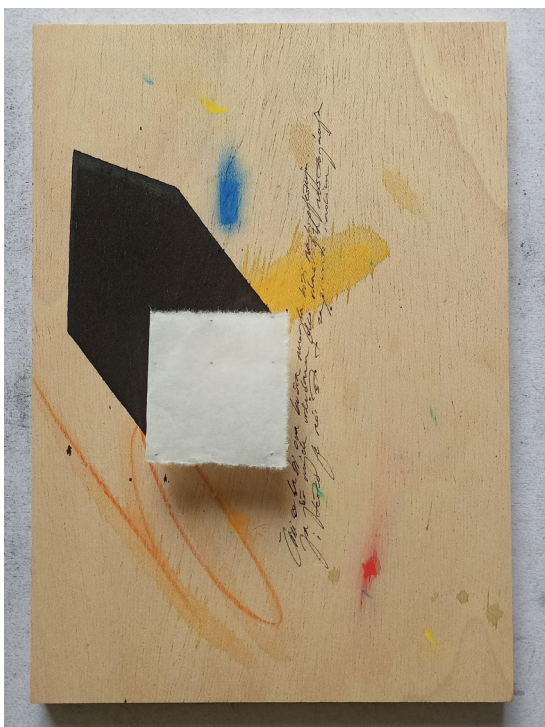
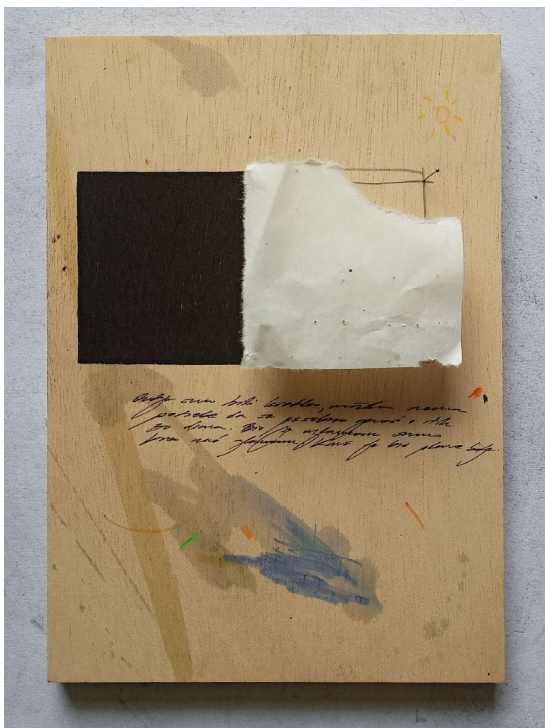


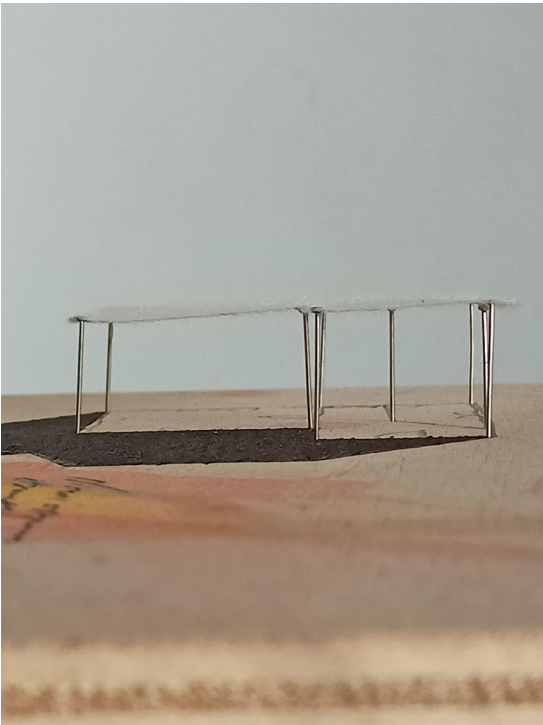
Seriya: "Male kuće za male arhitekte", glina, varijabilne dimenzije (do cca. 7,5 x 8,5 x 5 cm), 2023./24.



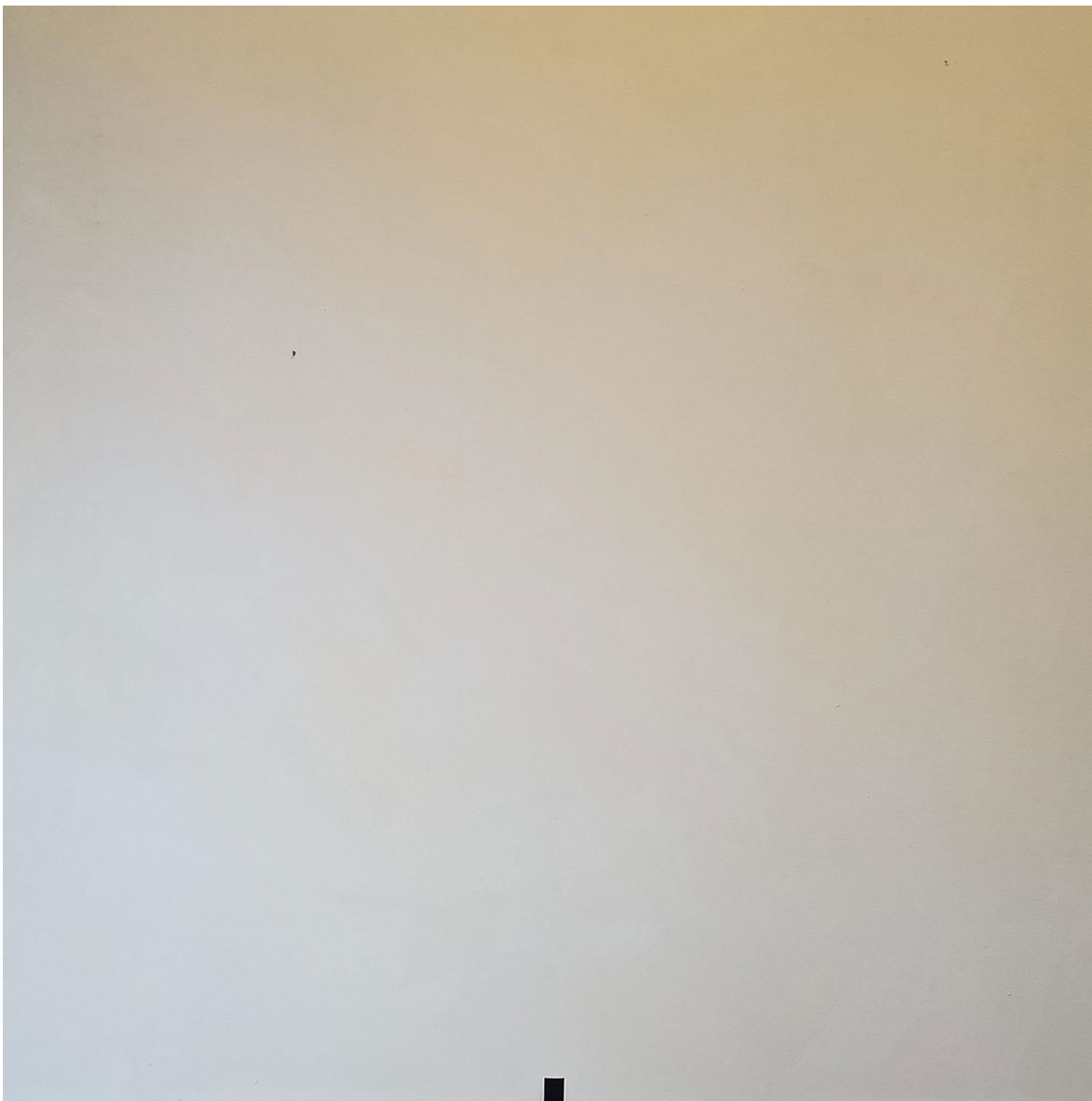


Seriya: "Mala arhitektura za male slikare", kombinirane tehnike na drvu, (19 x 27 x 4 cm), 2023./24.



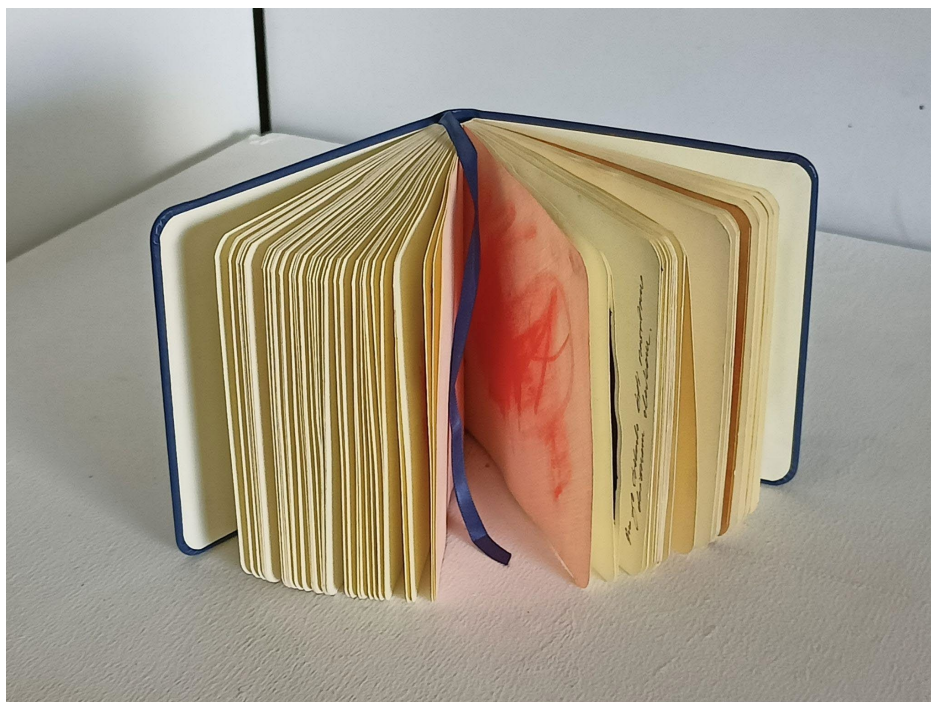


“Točka, točka, kućica”, ulje na platnu (150 x 150 cm), 2024.





Umjetnička knjižica, kombinirane tehnike (12 x 12 x 2 cm), 2023./2024.



6. POPIS RADOVA

Serija crteža:

“Volumen i njegova sjena”, ugljen na papiru, 48 crteža (21 x 29.7 cm), 2024.

Serija maketa / mala plastika:

1. “Male kuće za male arhitekate”, glina (do cca. 7,5 x 8,5 x 5 cm), 2023./24.
2. “Mala arhitektura za male slikare”, kombinirane tehnike na drvu (19 x 27 x 4 cm), 2023./24.

“Točka, točka, kućica”, ulje na platnu (150 x 150 cm), 2023./24.

Umjetnička knjižica, kombinirane tehnike (12 x 12 x 2 cm), 2023./24.

7. LITERATURA

Barthes, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press – New York, Farrar, Straus & Giroux, Paris, 1957.

Barthes, Roland, *Od djela do teksta*. U: Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.)

Bedard, Jean-Francois, *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988* (Rizzoli, 1994.)

Eisenstein, Sergei M.; Bois, Yve-Alain; Glenny, Michael, *Montage and Architecture*, (The MIT Press 1989.)

Focillon, Henri, *Život Oblika* (Zagreb, Biblioteka Ariel, 1995.)

Heidegger, Martin, *Gradnja Stanovanje Mišljenje* (Polja, Cultural Center of Novi Sad, 1980.)

Judd, Donald, *Specific objects* (New York, Judd Foundation, 1964)

Klee, Paul, *Philosophical Vision: From Nature to Art*, edited by John Sallis, McMullen (Museum of Art, Boston College, 2012.)

Klee, Paul; Moholy-Nagy Sibyl, *Pedagogical Sketchbook* (Faber & Faber, First Thus edition, 1968.)

Krauss, Rosalind E., *Sculpture in the Expanded Field* (The MIT Press, 1979.)

Krauss, Rosalind E., "Specific Objects" (The University of Chicago Press, 2004.)

Bačić, Marcel, *Partitura* (Zagreb, Theoria artistica, Biblioteka poslijediplomskog studija ALU, Svezak 3, 2010.)

Mielnik, Anna, *Playing games with architecture – Per Kirkeby's fake buildings* (Technical Transactions Architecture 2015.)

Paro, Frane, *Nevidljiva tipografija* (Katedra Čakavskog sabora Roč, 2012.)

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti* (Zagreb, Horetzky, 2005.)